الدكتور محمد زلاقي

بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي

تقديم وتقريظ

السعيد بحري



دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

بناء القصيدة المولدية
في المغرب الإسلامي

الدكتور محمد زلاقي

بناء القصيدة المولدية
في المغرب الإسلامي

عهد الإمارات المستقلة
(الحفصية- الزيانية- المرينية- النصرية)

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة الجزائرية
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب و تطويرها

دار بهاء الدين للنشر والتوزيع
2013

عنوان الكتاب: بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي

تأليف الدكتور: محمد زلاقي

ردمـك: 2011-352

الإيداع القانونـي: 9-98-948-9961-978

الناشر: دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

غلاف: قسم أنفوغرافيا- دار بهاء الدين

الحجم: 24x16

عدد الصفحات: 564

المعلومات الخاصة بالناشر: دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

العنوان: 02 و.ج 2 مشروع 256 مسكن عمارة 20 المدينة الجديدة علي منجلي الخروب قسنطينة

هاتف/ فاكس: 00 213 .31.97.23.39

هاتف/ فاكس: 00213 .31.75.11.11

المحمول: 00213. 770. 96.64.46

البريد الإلكتروني: bahaedition@yahoo.fr

دار بهاء الدين

للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

الآية 114/طه

صدق الله العظيم

تقديم وتقريظ

لاشك أنَّ كل عمل أكاديمي هو في حد ذاته صرحٌ في الثقافة الإنسانية غير أن كتاب (بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي) يُعد ركناً من أركان هذا البناء الشامخ في الثقافة العربية الإسلامية في جناحها الغربي، وفي هذا اللون الشعري تحديداً، أي شعر (المولديات) الذي ذاع صيته في المغرب والأندلس، غير أنَّ هذا الشعر لم يُكتب له الظهور في دراسةٍ مستقلة مُعمقة مثل كتاب الأستاذ محمد زلاقي الذي أنفق فيه سنوات من عمره يجمع هذا الشعر المتناثر في الكتب التراثية، ليشكل منه عملاً أدبيا متكاملاً، سيغني المكتبة العربية والجزائرية خاصة، بهذا العمل الفني الرفيع الذي تتبَّع فيه (النص المولدي) منذ بداياته في المغرب والأندلس، ليرصد لنا حركة تطوره خلال حقبة زمنية تمتد إلى نهاية حكم المسلمين في الأندلس بسقوط غرناطة 897 هـ.

وسيجد القارئ في هذه الدراسة تشريحاً أدبياً للقصيدة (المولدية) التي أماط اللثام عن مكنوناتها الفنية في جميع مقاصدها من بناء فني لغوي، وأسلوبي، وفي الصورة والخيال المبتكر ثم يعرج الأستاذ محمد زلاقي على قضية فنية مهمة هي الإيقاع في القصيدة المولدية، واثر ذلك في الشعر المولدي ومدى تواؤمه مع اللغة والموسيقى الداخلية.

وقد قاده هذا العمل إلى الحديث عن العاطفة المتأججة في القصيدة المولدية.. ولكنها تخبو عندما يطول حديث الشاعر حتى تكاد تصبح هذه القصيدة لونا من النظم!

ويرى الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة أن القصيدة المولدية عند أهل المغرب تشكل مَلاذاً حقيقيا للمسلمين في حال ضعفهم وتفرقهم، وانهزامهم، فلا يجدون ناصراً إلا بالالتجاء إلى الله ورسوله الكريم، بإحياء سنَّته والعودة إلى نهجه القويم، فكان هذا اليوم الأغر- المولد- هو تجديد للعهد والوفاء للرسول الكريم صلى الله عليه وسلم.

كما قال هو عن نفسه في خطبة حجَّة الوداع: «... وقد تركت فيكم ما إن اعتصمتم به فلن تضلوا أبداً أمراً بيناً: كتاب الله وسنَّة رسوله».

وقد لاحظ الأستاذ محمد زلاقي مدى تعلق أهل المغرب بالرسول الكريم وبالأماكن المقدسة مثل مكة والمدينة والقدس الشريف.

ولذلك فقد خلَّد شعراء المغرب هذه الأماكن الطاهرة التي تشد الرحال إلا إليها، فكان هذا الشعر الذي جمعه الأستاذ (محمد زلاقي) في هذا الشعر الضخم، الذي أحاط فيه بكل الجزئيات التي عبر عنها الشعراء في قصائدهم، وكيف نقلوا لنا احتفاء أهل المغرب بالمولد النبوي الشريف حتى لا يكاد يشاركهم في هذه الإحتفالية أحد من الأقطار الإسلامية الأخرى،

كما يذكر ذلك المقري التلمساني في كتابه (أزهار الرياض)، عن احتفاء أهل تلمسان بالمولد النبوي الشريف، حيث يستمر هذا الإحتفاء مدة قد تصل إلى الشهر، وقد أشار إلى ذلك يحي بن خلدون مبينا بالتفصيل مدى تعلق الناس بهذه المناسبة وبالرسول الكريم، وقد ذهبوا في الأمر مذاهب لم يسبقهم إليها أحد من أهل المشرق والمغرب.

وفي ذلك ينقل لنا المقري هذه الصورة بقوله:

" ومن جملة ما كان يحتفل به السلطان (أبو حمو) المذكور ما قاله صاحب (راح الأرواح) لأبي عبد الله التنسي.

" انه كان يقيم ليلة الميلاد النبوي على صاحبه الصلاة والسلام بمشورة من تلمسان المحروسة، مدعاة حفيلة يحشر فيها الناس خاصة وعامة، فما شئت من غارق مصفوفة، وزرابي مبثوثة وبسط موشاة، ووسائد بالذهب مغشاة...

وبعقِب ذلك يحتفل المُسْمِعُونَ بأمداح المصطفى عليه الصلاة والسلام. ومكفرات تُرغّب في الإقلاع عن الآثام، يخرجون فيها من فنٍّ إلى فنٍّ ومن أسلوب إلى أسلوب.

ويأتون من ذلك بما تطرب له النفوس وترتاح إلى سماعه القلوب.

وبالقرب من السلطان .... خزانة المنجانة – زخرفت كأنها حلة يمانية لها أبواب مرتجّة على عدد ساعات الليل الزمانية... هكذا حالهم إلى انبلاج عمود الصباح ونداء المنادي حيًّ على الفلاَح "

وإذا كان أهل المغرب هم السباقون إلى الاحتفاء بالمولد النبوي الشريف وإقامة الأفراح بما يناسب هذه الذكرى، فإن عددا من الشعراء الكبار ومن المتصوفة قد دخلوا مصر والشام وأذاعوا في الناس هذه المدائح النبوية من أمثال:

- محي الدين بن عربي
- أبو الحسن الشاذلي
- أبو العباس المرسي
- أحمد البدوي

إن هذا الكتاب الموسوعي الذي يرصد هذه الظاهرة الفنية ويشعر المولديات من جميع جوانبها، قد خير فيه الأستاذ محمد زلاقي نفحات شعرية من خير ما جادت به نفوس شعراء المغرب عبر هذه القرون المتعاقبة، ليفتح بابا للباحثين في هذا اللون الشعري، ومن جوانب أخرى قد تغطي هذه الدراسة النقص الواضح في الدراسات المغربية وخاصة في تراثنا الشعري القديم.

وإذ أقدم إكباري وتقديري للمجهود العلمي الذي بذله الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة التي نعتقد إنها ستسد ثلما ونقصا في المكتبة العربية والجزائرية خاصة ولاشك أن هذه الدراسة ستستفز همم الباحثين الجزائريين في العودة إلى منابع التراث وتقديمه للأجيال بما يتفق والمناهج الحديثة

وحسب الأستاذ محمد زلاقي في هذه الدراسة أنه قد فتح الباب على هذا التراث الذي يستحق منا كل عناية وتقدير.

وخير تحية نقدمها للقارئ، مطلع هذه القصيدة النبوية، التي تعد من الأنوار المحمدية أو النفحات الحازمية، إذ يقول على لسان من بعدت بهم الدار وأقعدتهم عن المزار.

قول حازم القرطاجني:

قــف بيــن قبــر محمــدٍ والمنبـــــر
وقـل الســلام علـى السِّــراج الأنـــور

والله من وراء القصد.

الأستاذ / السعيد بحري
قسنطينة في 05 مارس 2013

مقدمـــــة

كان لشيوع ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الإسلامي اثره المباشر في ميلاد غرض شعري استحدثه أهل المغرب، يعرف باسم "الشعر المولدي" أو "المولديات" او "الميلاديات" لاقترانه بهذه المناسبة وتخليده لها من خلال الإشادة بذكرها ومدح صاحبها، المصطفى (ﷺ). وقد تحقق لهذا الشعر في زمن الإمارات المستقلة بالمغرب الإسلامي من الرواج ما جعله يتصدر قائمة الأغراض الشعرية.

وتعد "المولدية" قصيدة ثرية، بما تنطوي عليه من قيم فكرية وفنية تستفز اهتمام القارئ، وتدعوه للبحث والاكتشاف، والسعي إلى استجلاء صورها وأشكالها، سواء ما تعلق ببناء المضمون بما يحتوي من موضوعات وتقاليد فنية. أو من حيث بناء الشكل؛ أي أدوات التشكيل الشعري وما اتسمت به من ظواهر فنية حققت للنص المولدي قيما فنية جمالية لها وقعها وتأثيرها، جعلت منه نصا يستأثر بالاهتمام ويستحق العناية والجهد.

من هنا، تولدت الرغبة في اكتشاف عالم القصيدة المولدية، على أن يكون الولوج إليه من زاوية البناء. فاستقر الراي على موضوع: "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، بحيث تتقيد مساحته الزمانية و المكانية بالإمارات المستقلة بالمغرب. على اعتبار أن هذا الشعر ولد وشاع وازدهر في ظل هذه الإمارات، واقترن بفترتهم حتى كاد هذا العصر يعرف بعصر المولديات، كما يذكر الأمير اسماعيل ابن الأحمر الغرناطي الأندلسي.

أما عبارة المغرب الإسلامي، فالقصد منها أن تشمل هذه الدراسة الأندلس، ممثلة في مملكة غرناطة باعتبارها شريكا فاعلا في إبداع النص المولدي. ويكون المصطلح - بذلك- دالا على المغرب الإسلامي في مقابل، المشرق الإسلامي.

وتكتسي هذه الدراسة اهميتها، أولا: من واقع القصيدة المولدية وما تكتنزه من رصيد فكري وفني، ومن حاجتها إلى ان يفرد لها جهد علمي اكاديمي يميط اللثام عن ملامحها، ويكشف عن ظواهرها الفنية والمعنوية. ذلك ان ما كتب عن هذا الشعر – فيما بلغني إلى حد الآن- لا يتعدى حدود بعض الملاحظات والمقالات التي تحاول التعريف به، ورصد حركته، ومستوى انتشاره. وليس في هذا ما يفي بما يستحقه من العناية والدرس، خاصة على مستوى آدائه الفني. وأشير هنا إلى بعض مقالات "محمد المنوني" في مجلة "دعوة الحق"، ولمقال "عبد الحميد حاجيات" عن مولديات أبي حمو موسى الزياني، في مجلة "الأصالة". كما أضيف محاولة "عبد الله حمادي"، التي قدم من خلالها تصورا مجملا عن ملامح القصيدة المولدية،

الموضوعية والفنية. بالإضافة إلى التتبع التاريخي لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في بلاد المغرب، وهذا في كتابه: "دراسات في الأدب المغربي القديم".

ثانيا: هذا الفراغ الذي مازالت تشهده الساحة العلمية في مجال الأبحاث التي تعنى بدراسة التراث الشعري المغربي، الذي مازال كثير منه حبيس الرفوف، ينتظر من يزيح عنه غبار العزلة، ويرفع عنه غبن التهميش، فيقدمه للقارئ معرّفا به، مسهما في إثرائه وإحيائه. فأردت لهذا الجهد أن يكون خطوة تضاف إلى نظيراتها لأجل إدراك هذه الغاية.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن أسلك المنهج الوصفي أساسا، بالإضافة إلى المنهج الفني بمفهومه الكلاسيكي، مع الاستعانة أيضا بالمنهجين التاريخي والإحصائي، وذلك تلبية لأبعاد وأهداف هذه الدراسة.

وانطلاقا من عنوان البحث، اهتديت إلى أن انتهج خطة قوامها: بابان؛ يقوم كل باب على أربعة فصول. يسبقهما مدخل، وتعقبهما الخاتمة.

وقد تناول المدخل، الخلفية التاريخية لظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه، حيث تلخصت هذه الأسباب في : عامل الهزيمة والانكسار، والإحساس بالفشل والخيبة في مواجهة العدو النصراني والذود عن حمى الإسلام. و هو ما استدعى التعلق بأهداب النبوة. هذا بالإضافة إلى طبيعة المعتقد الإسلامي، التي تجعل من حب الرسول (ﷺ) في المرتبة الثانية بعد حب الله. ثم عامل التصوف ونشاط الحركة الصوفية في كل من المغرب والأندلس. والذي شكل فضاء مناسبا لازدهار الشعر المولدي وانتشاره. هذا بالإضافة إلى عامل الاحتفال بالمناسبة على المستويين: الرسمي والشعبي، والذي فتح المجال واسعا أمام الشعراء للتباري بشعرهم كلما حلت الذكرى من كل عام، وهو ما وفر له كثيرا من الثراء.

أما الباب الأول المتعلق ببناء المضمون، فقد توزع على أربعة فصول، استدعتها صفة هذا البناء؛ فالمولدية قصيدة من النوع المركب القائم على تعدد الموضوعات، بحيث نميز في بنيتها بين مجموعة من الوحدات. وتبعا لذلك، تضمن الفصل الأول مقدمة القصيدة المولدية. حيث توزع على مجموعة من العناصر بعدد أنواع المقدمات، وهي: الطللية، الغزلية، الرحلة إلى البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ومقدمة الشباب والشيب. بالإضافة إلى عنصر المقدمات الثانوية، والذي أدرجت ضمنه تلك المقدمات القليلة الحضور في القصيدة المولدية.

وقد عالج الفصل الثاني الذي عنوانه: علاقة المقدمات بالموضوع، قضية الوحدة في القصيدة المولدية، ملتمسا في ذلك، طبيعة هذه الوحدة، انطلاقا من مضمون كل مقدمة من تلك المقدمات وما يقوم بينها وبين الموضوع من وشائج وروابط معنوية أو شعورية.

وخروجا من المقدمات، نلتقي بموضوع المولدية الذي يمكن تصنيفه ضمن وحدتين: وحدة أساسية، تتضمن مدح الرسول (ﷺ) وتخليد ذكرى مولده. ووحدة ثانوية تختص بمدح السلطان. وعلى هذا: كان الفصل الثالث بعنوان: الموضوع الرئيس، ويتعلق بمدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. حيث أدرجت ضمنه عناصر فرعية بما يستجيب لمضامين هذا المقطع، وهي : مدح الرسول (ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، تعداد المعجزات، الإشادة بليلة الميلاد، وعنصر الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بمدح الرسول (ﷺ). وهو تقليد معنوي درج عليه شعراء المولديات.

أما الفصل الرابع، وعنوانه: الموضوع الثانوي، فتضمن المدح السلطاني، الذي انتظمه عنصران أساسيان، هما: عنصر القيم الأخلاقية، الذي بدوره توزع على محورين: المحور الاجتماعي، والمحور الديني. ثم عنصر السيرة الحربية: ويقوم على سياقين واضحين هما: سياق الإشادة بصفات الملك القائد، وسياق وصف الجيش والعتاد الحربي.

وينتهي هذا الفصل بعنصر: خاتمة القصيدة، الذي يعد عنصرا أصيلا في النص المولدي، وفيه تسعى الدراسة إلى رصد أنواع الخاتمة انطلاقا مما احتوته من معان.

على أن هذا التقسيم الذي سلكته على مستوى بناء المضمون لا يعني تجزيئا، أو إقرارا باستقلال وحدات النص المولدي بعضها عن بعض، إنما هو - فقط- طريقة إجرائية تفرضها منهجية الاستقراء والدراسة.

أما الباب الثاني، فاختص ببناء الشكل، وتفرع إلى أربعة فصول أيضا، تناول كل فصل دراسة أداة من أدوات البناء الشعري، سعيا إلى الوقوف على طبيعة البناء الشكلي الداخلي للنص المولدي.

تطرق الفصل الأول الذي عنوانه: "اللغة" إلى البحث في مكونات المعجم الشعري، حيث استدعت طبيعة الموضوع في القصيدة المولدية، والتي يتجاذبها جانبان أساسيان: الجانب الديني، والطابع التقليدي، إلى محاولة رصد هذه المكونات، انطلاقا من القاموس الديني بمصادره المتنوعة، وكذا قاموس الشعر القديم.

كما بحث هذا الفصل عنصر التشكيل اللغوي وعلاقته بالأداء الفني والمعنوي، وذلك على مستويين: المستوى الصرفي، والمستوى النحوي. مع مراعاة الاقتصار على أشهر البنيات اللغوية وأكثرها دورانا في الشعر المولدي، بالدرجة التي تشكل منها ظاهرة فنية لها أثرها الفاعل في صياغة السياق المدحي. وعلى أساس من هذا، تم الوقوف على تلك البنى الصرفية التي استعان بها الشعراء في إنتاج معنى المبالغة، ممثلة في صيغة: اسم الفاعل، اسم المفعول، افعَل التفضيل، وصيغ المبالغة.

وبالمثل، تحددت – على المستوى النحوي- أبرز الأدوات التي توسلوا بها في: "كم" الخبرية، " لو" أو "لولا" الشرطيتان، القصر، والأداة الطلبية بأنواعها.

و اهتم الفصل الثاني من هذا الباب بدراسة بناء الأسلوب، من خلال مجموعة من الظواهر الفنية المميزة له، وتتمثل في: "الاقتباس والتضمين" من المرجعيتين: القرآنية، والصوفية. ثم ظاهرة "السرد والتقرير" التي تعد ملمحا أسلوبيا بارزا في هذا الشعر. بالإضافة إلى خاصية "التكرار".

وعالج الفصل الثالث بناء الصورة الشعرية، حيث بحث أولا في مصادرها، انطلاقا من ثلاث مرجعيات أساسية، تبعا لطبيعة الموضوع الدينية –التقليدية، وتتمثل في: المصدر القرآني- العالم الصوفي- والشعر العربي القديم.

ثم تطرق لأنواع الصورة عبر محورين كبيرين هما: الصورة البيانية وما يتفرع عنها من أنواع على أساس طريقة التشكيل، وهي: التشبيهية، الاستعارية، وضمنها المجاز، و الكنائية.

ثم الصورة البديعية، وهي التي تبنى على أحد ألوان البديع. حيث انصبت الدراسة على أكثر هذه الأنواع حضورا في القصيدة المولدية، مع مراعاة التركيز على البديع المعنوي بالدرجة الأولى، لسببين: أحدهما يكمن في أنه أكثر أهمية في مجال التعبير بالصورة. وثانيهما، أن وظيفة البديع اللفظي، صوتية موسيقية في المقام الأول.

أما الفصل الأخير، فتضمن دراسة الموسيقى الشعرية، حيث كان الوقوف أولا عند طريقة تشكيل الإطار العروضي في القصيدة المولدية، أو ما يعرف بالموسيقى الخارجية، من خلال مكونيها الأساسين: الوزن والقافية.

ثم دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقا من تقنيات التشكيل الإيقاعي، ومحاولة الكشف عن كيفيات التحكم الإيقاعي، وأدواته التي توسل بها الشعراء في تحقيق التلوين الموسيقي

بالكيفية التي تطوع الوزن، وتجعل الموسيقى أكثر تجاوبا مع الفكر والشعور، وأكثر قدرة على الأداء الفني والجمالي. من هنا، كان البحث في طريقة تشكيل هذه الوسائل، وأهمها: الزحافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي- الصوائت خاصة- ثم موسيقى الكلمة، من خلال تتبع أهم الظواهر البديعية - اللفظية تحديدا- وبياني وظيفتها الصوتية- الموسيقية، وقيمتها الجمالية.

ثم انتهى البحث إلى خاتمة تضمنت جملة النتائج والاستخلاصات العلمية التي أفرزتها الدراسة عبر مراحلها ومحطاتها المختلفة.

ولقد استعنت في إنجاز هذا البحث بتشكيلة هامة من المصادر والمراجع التي أمدتني بالمادة العلمية الضرورية. كان أكثرها اتصالا بالموضوع، فيما يخص مصادر الشعر: "بغية الرواد" لأبي زكريا يحي بن خلدون، كتاب "نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب" لابن عمار الجزائري، "الإحاطة في أخبار غرناطة" و "الديوان"، للسان الدين بن الخطيب، بالإضافة إلى "ديوان" ابن زمرك الأندلسي، و"ديوان" ابن الخلوف القسنطيني. حيث تزودت من هذه المصادر بالمادة الشعرية التي كانت مجالا لهذه الدراسة.

أما عن المصادر والدراسات التي أسعفتني بالمادة العلمية، وأنارت لي سبل البحث، ومهدت صعوباته، فمن أهمها: "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و"العمدة" لابن رشيق، و"عيار الشعر" لابن طباطبا، و"الشعر والشعراء" لابن قتيبة. حيث أفدت منها كثيرا في تشكيل تصور واضح عن عناصر البناء الشعري.

أما فيما يخص المراجع أو الدراسات، فأهم ما استعنت به: "التصوف الإسلامي" لزكي مبارك، "اتجاهات الأدب الصوفي" علي الخطيب، "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" و"مفهوم الشعر" لجابر عصفور، "الصورة الأدبية" مصطفى ناصف، "موسيقى الشعر" و"الأصوات اللغوية" ابراهيم أنيس. حيث استعنت بهذه الدراسات -خاصة- في مجال دراسة أدوات التشكيل الشعري.

وبعد، فقد كان البحث في هذا الموضوع شائكا عصيا، لاسيما في أول مواجهة جادة مع النص لتحديد الرؤية وآليات الدراسة. ولا شك أن في امتداد المسافة الزمانية والمكانية أيضا ما يثقل كاهل الباحث، ويحمّله عناء وعنتا كبيرين خاصة وأنه مطالب بالتعامل مع كافة النصوص عند معالجة أي عنصر أو ظاهرة مدرجة في تصميم البحث. على أنه - بالموازاة - كان شيقا ممتعا مع كل لحظة اكتشاف تبدد المتاعب وتحفّز على مزيد من الإنجاز.

و إذا كنت قد استطعت- و الحمد لله- ان اتغلب على الصعاب، و أن أصل بهذا البحث إلى ما هو عليه الآن، فإنه لا يفوتني- و أنا أحتفل بهذا الإنجاز- ان اتقدم بشكري الخالص إلى كل من ساعدني في تحقيقه و لو بكلمة طيبة.

واخص بالشكر الأستاذ الدكتور الربعي بن سلامة ، على ما أسدى إلي من خالص النصيحة، وحسن التوجيه، وكرم التشجيع. فله مني اغلى مشاعر الود والامتنان والتقدير، وجزاه الله عني خير الجزاء بما افادني من العلم.

كما لا يفوتني ان اعترف بالفضل الكبير للأستاذ الدكتور: عبد الله حمادي الدي كان خير معين لي في التصدي لهذا الموضوع بعد ان بصرني به (سنة 1987م) و اشار علي بدراسته، و حفزني للإقبال عليه. فكانت توجيهاته السديدة، كما كان كتابه: "دراسات في الأدب المغربي القديم" سندا قويا لي في خوض غماره، حيث افدت من علمه و كتابه أيما فائدة. فله مني أسمى عبارات الشكر و التقدير.

واخيرا، فإني لا ادعي أنني أدركت الغاية وحققت منتهى ما يستحق هذا الموضوع من الدراسة والبحث، لكن حسبي أنني اجتهدت، وأسأل الله أن أكون قد وفقت.

و منه التوفيق

المدخل

ظهور الشعر المولدي و أسباب رواجه

- عامل الهزيمة و الانكسار السياسي
- عامل التصوف
- عامل المناسبة

ظهور الشعر المولدي وأسباب رواجه

إن المتتبع لحركة الشعر الديني بعامة ابتداء من القرن السابع الهجري، يلحظ بكل تأكيد ما كان يسجله هذا الشعر من حضور واسع في ديوان العرب، سواء في المشرق أو في المغرب.

ونحن نعلم ما كان للشاعر البوصيري في المشرق من إسهام غزير ومتميز في هذا المجال. حيث ظلت مدائحه وقصيدته "البردة" بالأخص، تمثل النموذج الذي فرض سلطانه، فاحتداه كثير من الشعراء من بعده.

ونضيف إلى البوصيري شعراء آخرين يرتقون إلى مقامه، من أمثال معاصره الصرصري[1]، وابن دقيق العيد[2]، وغيرهما ممن كان لهم فضل إثراء أغراض الشعر الديني عامة، ولا سيما منها غرض المديح النبوي.

وفي المغرب الإسلامي أيضا، نقف على ذلك النشاط الكبير الذي تحقق للشعر الديني، وخاصة مع شعراء القرن الثامن الهجري. وهو ما أكده محمد رضوان الداية في معرض حديثه عن الحركة الشعرية في عصر الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر. حيث ذكر أنه كان من أهم الأغراض الشعرية آنذاك[3].

وضمن هذا السياق، عدّد أنواع الشعر الديني التي كانت سائدة في ذلك العصر، فحصرها في أربعة، هي :التصوف، والزهد، وشعر التوسل، و المديح النبوي، ثم شعر المولديات الذي عده في مقدمة هذه الأنواع. وهو ذلك الشعر الذي اقترن بمناسبة المولد النبوي الشريف، فخلد ذكراها، وعظّم شان صاحبها محمد (ﷺ).

ولقد نال هذا الشعر من الاهتمام و الذيوع ما جعله ميزة القرن الثامن الهجري في كل

---

(1) صالح مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري و البوصري، ط1، دار مكتبة الهلال- بيروت، الدار العربية- عمان 1986، ص15.

(2) الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره و قضاياه، ط3 مكتبة المعارف للنشر و التوزيع- الرباط 1986.ج1 ص 141.

(3) ينظر: ابن الأحمر، نثير فحول الزمان، دراسة و تحقيق محمد رضوان الداية دار الثقافة للطباعة و النشر والتوزيع، بيروت 1967 ص174.

من المغرب والأندلس. ويكل تأكيد ان لهذا الرواج ما يفسره من العوامل والأسباب، والتي يمكن ان نلخصها في ثلاثة: عامل الهزيمة والانكسار السياسي، عامل التصوف، وعامل المناسبة.

عامل الهزيمة و الانكسار السياسي

عاش المجتمع المسلم في بلاد المغرب الإسلامي منذ عهد ملوك الطوائف -خاصة- سلسلة من الصراعات الدامية والهزات السياسية القوية. سواء على مستوى الصراع الخارجي ضد حملات الصليبيين، وهذا منذ ان وطئت أقدام المسلمين بلاد الأندلس. أو على مستوى الصراع الداخلي الذي يمكن حصره في شقين أساسيين: الشق الأول ويمثله صراع القمة – بين القادة أنفسهم- وتَحَكُمُهُ المصالح الشخصية الضيقة التي تهدف إلى تحقيق الزعامة والسلطان، أو توسيع رقعة الملك على حساب الإمارة الإسلامية المجاورة. والأمثلة على هذه الأحداث تكتظ بها كتب التاريخ المختصة. وقد لخص هذا الجانب حسين مؤنس عن فترة الطوائف في قوله: "وذلك أن أمراء الطوائف دخلوا في حروب طويلة، بعضهم مع بعض، وكل منهم يريد أن يوسع ناحيته على حساب الآخرين مستعينا في ذلك بقوات من النصارى يدفع لهم إتاوة ، حاسبا انه يقيم بذلك ملكا لنفسه على حساب إخوانه المسلمين. وتلك هي فترة الطوائف حقا التي انقسم فيها الأندلس إلى وحدات سياسية كثيرة، كلها صغيرة وكلها عاجزة عن القيام بأمور نفسها. وتدهورت الأمور في الأندلس كلها خلال هذه الفترة ". [1]

والنص إضافة إلى أنه يشير إلى الصراع بين أمراء الطوائف، فإنه يحيلنا إلى جانب خطير يتمثل في الاستعانة بالعدو النصراني، ودعمه ماديا بمبالغ لا تُصدَّق. [2]

وهذا يعني استنزاف قوة المسلمين من جهة، في مقابل استجماع قوة النصارى ومنحهم فرصة الاستعداد للانقضاض على بلاد الإسلام هناك.

بعد ملوك الطوائف، ومرورا بدولتي المرابطين والموحدين في المغرب الإسلامي، نقرا شيئا من هذا الصراع بين المرابطين والموحدين والذي يصنف ضمن الصراع الداخلي، حيث كانت

---

(1) مؤنس حسين، معالم تاريخ المغرب و الأندلس، ص 360.
(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 370.

فترة تزامن الدولتين، المرابطية والموحدية [1]، فترة اضطراب والقتال، عاش خلالها مسلمو المغرب مأساة مريرة. وهذا ما أكده حسين مؤنس في قوله: "فتلاقت الدولتان في النصف الأول من القرن السادس الهجري ...فكان لقاؤهما بلاء على المسلمين ...وخسر المسلمون في هذا التعاصر شيئا كثيرا ". [2]

ويضاف إلى هذه المحطة القاسية من محطات مأساة المسلمين في المغرب الإسلامي ، ما كان من أمر الصراع الذي سجله التاريخ بين إمارات المغرب الثلاث: المرينية، الزيانية والحفصية. والذي كانت تغذيه روح السيطرة وحب السيادة والزعامة تحت غطاء تحقيق وحدة المغرب على غرار ما كان زمن الموحدين. بالإضافة إلى سعي كل إمارة من هذه الإمارات إلى التوسع على حساب غيرها، خاصة ما كان من قبل الإمارة المرينية ضد جارتيها: الحفصية و الزيانية. [3]

كما لا يفوتنا أن نشير في هذا الموضع أيضا إلى ما كان من نزاع من هذا النوع بين بني مرين و بني نصر [4]، لا سيما فيما يتعلق بالتدخل في الشؤون الداخلية من كلا الطرفين. وإن وُصفت العلاقات في كثير من الفترات بالحسنة.

وداخل إطار الصراع الداخلي، يمكن أن نشير إلى ما كان من تنافس دموي بين أبناء الأسرة الحاكمة داخل كل إمارة من الإمارات المذكورة.

اما الشق الثاني، فيمثله صراع القاعدة، الذي كانت تثيره بعض الفئات من المسلمين في مناطق مختلفة من المغرب الإسلامي، بالنظر إلى تلك الفتن الداخلية العديدة في شكل حروب اهلية لا تكاد تنقطع. وهي من الكثرة بحيث لا يتسع المقام لذكرها. حيث استنفذ فيها

---

(1) وهي فترة الصراع التي تبدأ سنة (524 هـ) إلى غاية انقضاء حكم المرابطين، بعد وفاة آخر قادهما، وهو "إسحاق بن علي" سنة (542 هـ) ، ودخول الموحدين العاصمة مراكش. ينظر: عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وأنشأ مقدمته: محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب – الدار البيضاء 1978، 282-297.

(2) مؤنس حسين، معالم تاريخ المغرب و الأندلس، ص 175.

(3) عن الصراع بين المرينيين و الحفصيين ينظر : الحريري محمد عيسى، تاريخ المغرب الإسلامي و الأندلس في العصر المريني، ص211 إلى 214.

– الصراع بين المرينيين و الزيانيين: ينظر المرجع نفسه، ص 216 إلى 214.

(4) ينظر المرجع نفسه، ص 227 إلى 233.

المسلمون كثيرا من طاقاتهم، وهو ما أضعف قوتهم في الوقت الذي كان العدو النصراني يستجمع قواه ويتهيأ للاستيلاء على بلاد الإسلام هناك.كل هذا الخلاف بين مسلمي المغرب، سواء ما كان منه على مستوى القمة أو القاعدة، والذي تسبب فيه وشجع عليه العدو النصراني في كثير من الأحيان، قد شكل حافزا قويا لهذا العدو ورغّبه في اقتطاع المدن الأندلسية، المدينة تلو الأخرى حتى وجد المسلمون أنفسهم أمام مأساة حقيقية، لا سيما إثر موقعة "العقاب" التي آذنت بانقضاء عهد المسلمين هناك. وقد لخص لنا ابن عاصم، صاحب كتاب"جنة الرضا" مأساة الأندلس وأسبابها فيما نقل عنه المقري حيث قال: "طرقت الدهياء ذلك القطر الذي ليس له في الحسن مثال، ونسل الخطب إليه من كل حدب وانثال، وكل ذلك من اختلاف رؤسائه وكبرائه ومقدسيه وقضاته وأمرائه ووزرائه، فكل يروم الرياسة لنفسه ويجر نارها لقرصه. والنصارى لعنهم الله تعالى يضربون عمرا منهم بزيد، حتى تمكنوا من أخذ البلاد، والاستيلاء على الطارف والتلاد ".[1]

إن هذه الأوضاع القَلِقة المضطربة التي عاشها المغرب الإسلامي، لا سيما منذ أواخر عهد الموحدين، قد زرعت قلقا نفسيا في نفوس المسلمين هناك وولّدت لديهم إحساسا بالانكسار والضياع. وربما يكون من أهم مصادر هذا الجو النفسي، شعورهم بالمسؤولية تجاه الدين وما أصابه في الأندلس. فهم يرون أن في هزيمتهم السياسية وتضييعهم للأندلس تفريطا في الدين وتخاذلا في حمايته من هجمات الصليب. من هنا تشكل لديهم إحساس بالخوف من العقاب الإلهي والمآل المفجع.

وقد عبر أكثر من شاعر عن هذا الجانب حينما ربطوا هزيمة الأندلس بضياع الدين في تلك الرقعة من بلاد الإسلام، خاصة في تلك الأشعار التي قيلت في الاستصراخ وطلب النجدة، وتصوير النكبة الأندلسية. يقول عبد المؤمن بن علي من قصيدة يستنفر فيها أهل المغرب عامة وعرب بني هلال خاصة للجهاد في الأندلس:[2]

أَقِيمُوا إلَى العَلْيَاء هُوجَ الرَّوَاحِلِ وَقُودُوا إلى الهَيْجَاء جُرْدَ الصَّوَاهِلِ

وقُومُوا لِنَصْرِ الدِّين قَوْمَةَ ثَائِرٍ وشُدُّوا على الأَعْدَاء شَدَّةَ صَائِلِ

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج4، ص507.

(2) عبد الواحد المراكشي، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، ص 329.

وقال ابن الأبار من قصيدة يستنجد فيها بالأمير أبي زكريا الحفصي: (1)

مَدائــنُ حلّهــا الإشــرَاكُ مُبْتَسِمــا   جَــذْلاَنَ وارْتَــحلَ الإيمَــانُ مُبْتَئِسـا

ثم يقول: (2)

يَــا لِلْمَسَاجِـدِ عَــادَتْ لِلْعِــدَا بِيَعــا   ولِلنِّــدَاء غَــدَا أَثْنَاءَهَــا جَرَسَــا

إلى أن يقول: (3)

طَهِّــرْ بِــلاَدَكَ مِنْــهُمُ إِنَّهُــمْ نَجَــسٌ   ولاَ طَهَــارَةَ مَــا لَــمْ تَغْسِــلِ النَّجَسَــا

وحينما نقرأ " نونية " أبي البقاء الرندي في القرن السابع الهجري، نجد فيها ما يعبّر عن هذا الربط بين ضياع الأندلس وضياع الدين. يقول:

تَبْكِي الحَنِيفِيَــةُ البَيْضَــاءُ مِــنْ أَسَــفٍ   كَمَــا بَكَــي لِفِــرَاقِ الأُلْــفِ هَيْمَــانُ

عَلَــى دِيَــارٍ مِــنَ الإِسْــلاَمِ خَالِيَــةٍ   قَــدْ أَقْفَــرَتْ وَ لَهَــا بِالْكُفْــرِ عُمْــرَانُ

المَسَــاجِدُ قَــدْ صَــارَتْ كَنَائِــسَ مَــا   فِيهِــنَّ إلاَّ نَــوَاقِيــسُ وَصُلْبَــانُ

حتــى المَحَارِيــبُ تَبْكِــي وَهْــيَ جَامِــدَةٌ   حَتَّــى المَنَابِــرُ تُــرْثِي وَهْــيَ عِيــدَانُ (4)

وكذلك الشأن بالنسبة لما ورد في قصيدة الشاعر هرون بن هرون التي نظمها في رثاء أهل إشبيلية إثر النكبة، حيث يقول: (5)

فَقَدْ أُصِيبَتْ بِهَــا الــدُّنْيَا وسَاكِنُهَــا   حَقًّا وأَصْبَحَ رُكْنُ الدّيــنِ قَدْ ثُلِمَــا

سَطَا بِهَا الكُفْرُ إِذْ قَلَّ النَّصِيرُ بِهَــا   فَمَنْ مُعِزٌّ بِهَــا الإِسْلاَمَ مَــا سَلِمَــا

ثم يقول: (6)

يَا أَهْلَ وَادِي الحِمَى بالعـدْوَةِ انْتَعِشُوا   هَــذَا الذَّمَــاءَ فَقَــدْ أَشْفَى بِــهِ سَقَمَــا

مَــاذَا يُبْطِئُكُــمْ عَــنَّــا وَحَــقٌّ لَــكُــم   أَنْ تَنْصُــرُوا دَارَ قَــوْمٍ أَصْبَحَتْ رِمَمَــا

وَحقُّــنَــا وَاجِــبٌ فَــالــدِّيــنُ يَجْمَعُــنَــا   مَــعَ الجِــوَارِ الــذِي مَــازَالَ مُنْتَظِمَــا

---

(1) ابن الأبار، ديوانه، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، ط2، الدار التونسية للنشر – تونس 1986، ص 396.

(2) المصدر نفسه، ص 396.

(3) المصدر نفسه، ص 399.

(4) المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص48.

(5) ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب، قسم الموحدين، ص 382.

(6) المصدر نفسه، ص 382.

إلى أن يقول: [1]

يَا حَسْرَةَ الدّينِ و الدُّنْيَا لِأَنْدَلُسٍ مَهْمَا اسْتَطَالَ بِهَا التَّثْلِيثُ وَاجْتَرَمَا
لَمْ يَبْقَ لِلْحَقّ فِي شَتَّى مَطَالِعِهَا نُورٌ فَأَصْبَحَ لَيْلُ الكُفْرِ مُرْتَكِمَا

بهذه الصورة ومنذ مطلع القرن السابع الهجري، آلت أحوال الأندلس -خاصة- إلى مآل مفجع في مختلف مجالات الحياة. يقول محمد مجيد السعيد في وصف هذا المآل: "في الثلث الثاني من القرن السابع الهجري تجسمت مأساة الأندلس وأصبحت وجها لوجه أمام قدرها ومصيرها. فالفوضى تعصف بالبلاد، والرعب يسربل كل شيء فيها، وجيوش الإفرنج تجوس البلاد وتشيع الدمار... وذهبت صرخات الاستنجاد أدراج الرياح، فالظروف السياسية في شمال إفريقيا ليست أحسن مما هي عليه في الأندلس، والموحدون يمرون في دور ضعف قاتل وصراع مرهق ". [2]

انطلاقا من هذا النص، يستقيم لنا القول بأن المغرب الإسلامي كاملا، كان يعيش حالة من التصدع السياسي والاقتصادي والاجتماعي. فلم يكن شمال إفريقيا -المغرب- ليَسْلَمَ من تلك الهزات، لا سيما ما كان منها من جراء الفتن والاضطرابات الداخلية.

والقصد من هذه الوقفة التاريخية المُعَجَّلَة، هو محاولة الكشف عن مدى العلاقة القائمة بين هذا الوضع المتردي الذي عاشه المغرب الإسلامي والتطور والرواج الذي تحقق للشعر الديني بأغراضه المختلفة، خاصة منذ القرن السادس الهجري، لأن هذا الوضع الذي خلق لدى المسلمين حالة من اليأس والخوف من المصير، والشعور بالخيبة والانكسار، قد دفعهم إلى التشبث بكل ما يحقق لهم جانبا من الراحة النفسية، فلم يجدوا أمامهم إلا الدين سبيلا لتحقيق ذلك الاستقرار النفسي والوجداني.

من هنا، كان لهذا الجانب أثره القوي في شيوع الشعر الديني وازدهاره وقد أكد على هذا الأثر أكثر من باحث [3] ومن هؤلاء " محمود علي مكي " عندما تطرق لموضوع الرسائل

---

(1) المصدر السابق، ص 383.

(2) السعيد محمد مجيد، الشعر في عهد المرابطين و الموحدين بالأندلس، ص 39.

(3) ينظر مثلا: خفاجي محمد عبد المنعم، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، ص 243.

و: الأوسي حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ص235.

الحجازية[1] التي كانت تبعث للمقام النبوي، حيث أشار إلى دور العامل النفسي المتولد عن الخيبة والهزيمة في انتشار هذا النوع من الرسائل وتطوره. ثم ربط ذلك بالحديث عن المدائح النبوية، وذكر ما نصه: "وهذا هو العامل الرئيس الذي جعل فن المدائح النبوية يعود للازدهار في الأندلس والمغرب منذ القرن السادس الهجري"[2]. ويضيف قائلا : "وفي هذه الظاهرة نرى تشابها بين المشرق والمغرب في العامل الذي أدى إلى إكثار الأدباء من المديح النبوي والتوسل للرسول (ﷺ) والبوح له بالهموم والأشجان، فقد كان في بلاد المشرق ما أصاب الأمة من محنة الغزو الصليبي القادم إليها من الغرب، والهجوم التتري الكاسح المنطلق من زحف صليبي لم تفلح في صد تياره جهود المرابطين ثم الموحدين. وهكذا شَعَرَ المسلمون هنا وهناك بالضعف وقلة الحيلة، ولم يكن لدى الأدباء والشعراء – وهم ضمير الأمة ولسانها الناطق – إلا أن يتوجهوا إلى الرسول (ﷺ) يستشفعون به ويطلبون منه العون و النصرة".[3]

وربما لهذا السبب نقرأ في القسم الأخير من القصيدة المولدية – كما سيتضح لاحقا – مقطعا خاصا بالسيرة الحربية للحكام، والإشادة بمظاهر البطولة عندهم.

وضمن هذا الإطار يعزف شعراء المولديات على الوتر الديني، حيث يُنوّهون بأخلاق الحاكم، وذكر جهوده في حماية الدين ونصرته، وهم بذلك يستنهضون هممه، ويجددون عزمه على مواصلة سيره الجهادي ضد قوى النصرانية، وأعداء الإسلام عموما. ففي هذا المعنى يقول ابن زمرك الغرناطي في إحدى مولودياته:[4]

كَمْ بَلْدَةٍ لِلْكُفْرِ قَدْ عَوَّضْتَ مِنْ ... نَاقُوسِهَا التَّكْبِيرَ وَالتَّهْلِيلاَ
صَدَقَتْ مُقَدِّمَةُ الجُيُوشِ فَصَيَّرَتْ ... مِنْ حِينِهَا مَوْضُوعَهَا مَحْمُولاَ
كَسَرُوا تَمَاثِيلَ الصَّلِيبِ وَمَثَّلُوا ... بِمَنِ ارْتَضَى لِوَلاَئِهِ تَمْثِيلاَ

ويقول أيضا من القصيدة ذاتها:[5]

سَلَّتْ يَمِينُ المُلْكِ مِنْكَ إِلَى العِدَا ... عَضْباً مَهِيبَ الشَّفْرَتَيْنِ صَقِيلاَ

---

(1) عن هذه الرسائل ينظر: – ابن الخطيب لسان الدين، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي بالقاهرة – 1980، ج1، ص55 إلى 79. و – المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج 4، ص 34 إلى 79.

(2) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 123.

(3) المرجع نفسه، ص 123.

(4) ابن زمرك الأندلسي، الديوان، تحقيق: محمد توفيق النيفر ط1، دار الغرب الإسلامي ص479.

(5) المصدر نفسه، ص 479.

لَمْ تـرْضَ هِمَّتُـكَ القَليلَ مـنَ التُّقَـى حتَّـى أتَـتْ بالصَّـالِـحَاتِ فَتـيـلاَ
فَأَقَمْـتَ مِيـلاَدَ الرَّسُـولِ بِلَـيْلَـةٍ أَوْضَحْـتَ فيهَـا لِلْجِهَـادِ سَبِـيلاَ

إلى أن يقـول: [1]

يَـا نَاصِـرَ الإِسْـلاَمِ يـاَ مَلِـكَ العُـلاَ اللهُ يُـؤْتِـيـكَ الجَـزَاءَ جَزِيـلاَ
جَهِّـزْ جُيُوشَـكَ لِلْجِهَـادِ مُوَفَّـقـًا وكَفَـى بِرَبِّـكَ كَافِيًـا وكَفِيـلاَ

فبقدر ما تكشف لنا هذه الأبيات عن مناقب الممدوح، ودوره في إعلاء راية الإسلام بالأندلس، فإننا نستشف منها أيضا ذلك الاستصراخ وتلك الدعوة الصريحة للجهاد ضد قوى الشرك. ونفهم من هذا كيف كانت القصيدة المولدية تؤدي دورها في مجال نصرة الدين. وانطلاقا من هذا تتأكد لنا تلك العلاقة القوية بين نكبة المغرب الإسلامي ورواج الشعر الديني بعامة، والمولديات بخاصة.

- عامل التصوف

عرف المغرب الإسلامي التصوف في صورته البدائية الساذجة منذ القرن الثاني الهجري، وظل كذلك إلى أن كان القرن السادس الهجري، حيث دخل مرحلة التحول من مضمونه البسيط الذي لا يتعدى حدود المجاهدة والرياضة والزهد إلى اكتساب الطابع الفلسفي، الذي حقق قمة نضجه في القرن السابع الهجري مع كبير متصوفة الأندلس محي الدين بن عربي[2] (ت 638 هـ) وغيره من معاصريه.

يقول حكمة علي الأوسي :" وفي القرن السابع الهجري سادت الأندلس نزعة تصوفية عامة فظهر هناك عدد من كبار رجال التصوف، استطاعوا أن يرسموا للتصوف الفلسفي صورته النهائية.[3]

يترسم خطى هذا التطور ويحقق الرواج، لا سيما بعد أن تحققت الوحدة السياسية بين

---

(1) المصدر السابق، ص 480.

(2) في التعريف به ينظر: المقري احمد بن محمد، أزهار الرياض، ج3، ص 54 – 55.
وينظر أيضا: الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج و ابن عربي، دار المعارف-مصر 1404هـ من ص 279 إلى 291.

(3) الأوسي حكمة علي، الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، ص 215.

المغرب والأندلس منذ عهد المرابطين، تلك الوحدة التي أتاحت كثيرا من فرص الاحتكاك والتلاحق الفكري، ومكّنت للفكر الصوفي الأندلسي من ان يترك رواسبه في ثقافة أهل المغرب.

وإذ نشير إلى ازدهار التصوف بالمغرب خلال هذا العهد، ينبغي لنا ان نسجل بأنه التصوف البعيد عن الفلسفة، لأن ما امتزج منه بالمضمون الفلسفي كان محظورا بدليل ما تعرض له كتاب إحياء علوم الدين لأبي حامد الغزالي (1). اما ما كان منه بسيطا يَقف عند حدود المجاهدة و الزهد فكان مباحا شائعا بين الناس، حيث كثر عدد من مثلوه كثرة هائلة. ولعل كتابا مثل كتاب: " التشوف في معرفة رجال التصوف " لابن الزيات التادلي (2) خير دليل على انتشار موجة التصوف بالمغرب.

وبتأسيس دولة الموحدين، تخلّص الفكر الإسلامي بالمغرب من تلك القيود وذلك الخنق الذي كان مسلطا عليه. وتخلّص معه الفكر الصوفي الفلسفي من ذلك العداء الذي كان موجها إليه. "فظهر جماعة من الصوفية الكبار أصحاب النزعات الفلسفية وانْبَثّت مذاهبهم المختلفة في الناس ". (3)

ولا يخفى عن الدارس ما كان من أثر الأوضاع العامة بالمغرب الإسلامي، تلك الأوضاع التي صنعها ذلك الصراع الدموي الطويل بين المسلمين والمسيحيين، والذي أثر سلبا في الناحية النفسية، وأضرَّ كثيرا بالحياة الاجتماعية والاقتصادية، مما ولّد حالة من اليأس والقلق، دفعت بالمسلمين إلى البحث عن ملاذ يخرجهم من ذلك الوضع المأساوي. فوجدت بعض الفئات في الزهد والتصوف متنفسا وفضاء مناسبا للتخفيف من تلك الأجواء القاتمة. وقد أشار محمود علي مكي إلى أثر هذه الأوضاع في انتشار موجة التصوف، وبالتالي رواج الشعر الديني عموما في قوله: "ولا شك في أن العوامل التي أعانت على نشر التصوف، وحملت المسلمين على العودة إلى شخصية الرسول (ﷺ) وسيرته، يستخلصون منها العبرة ويستمدون منها العون، هو تعرُض عالم الإسلام لتلك الهجمات الجائحة التي نفذت إلى صميم البقاع الإسلامية... فقد أيقظت هذه

---

(1) ينظر: ابن عذارى المراكشي، البيان المغرب في أخبار الأندلس و المغرب، تحقيق: إحسان عباس، ط 3، دار الثقافة – بيروت– لبنان، 1983، ج4، ص59 –60.

(2) عن هذا الكتاب، ينظر: ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ط1، دار الثقافة – الدار البيضاء– 1982 ج1، ص304 إلى314.

(3) كنون عبد الله، النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط3، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت – لبنان 1975 ج1، ص129.

الهجمات التي استهدفت الإسلام في عقر داره مشاعر المسلمين وجعلت للمتصوفة في نفوس الشعب مكانة راسخة مرموقة ". [1]

وإذا كان التصوف في المغرب الإسلامي قد حقق هذا المستوى من الازدهار، لهذا السبب أو لغيره من الأسباب الأخرى، فإن الذي يستفاد هو أنه كان باعثا لازدهار الشعر الديني وتطوره بجميع أغراضه، ومنها شعر المولديات، الذي يعد من الأغراض التي حققت نشاطا واسعا داخل البيئات الصوفية، شأنه في ذلك شأن المدائح النبوية التي تمثل في حد ذاتها بابا من أبواب الشعر الصوفي.

ومما يؤكد هذه العلاقة بين التصوف وشعر المولديات، هو حضور الفكر الصوفي في القصيدة المولدية، حيث يضمّن الشاعر كثيرا من المفاهيم الصوفية وفي مقدمتها الحقيقة المحمدية، كما سيتضح لاحقا.

وقد أكد على هذه الصلة القوية بين ازدهار الفكر الصوفي، وظهور مناسبة المولد، وبالتالي شعر المولديات، أكثر من دارس[2]. ومن هؤلاء محمود علي مكي من خلال قوله: " ولعل من العوامل التي زادت الاهتمام بهذا العيد [المولد] وبما رافقه من أدب شعري و نثري وفير ما قدر للفكر الصوفي من انتشار عظيم في أوساط المسلمين في كل مكان ". [3]

– عامل المناسبة

إن ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب قد سُنَّت من قبل كبير العزفيين أبي القاسم العزفي الذي كان يرأس مقاطعة سبتة. ثم أخذت هذه الظاهرة تتسع تدريجيا حينما تخطت هذه المُقاطعة، لتدخل مدينة مراكش زمن الخليفة الموحدي أبي حفص عمر، الذي استجاب لدعوة العزفي في القيام بشعائر هذه المناسبة.

---

(1) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 100.

(2) ينظر: الطمار محمد بن عمرو، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1971، ص211 وابن تاويت محمد، وعفيفي محمد الصادق، الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة و دار الكتاب اللبناني للطباعة و النشر، بيروت- لبنان1969، ص472.

(3) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 129.

وإذا كان انتشارها إلى غاية هذا التاريخ يعد محدودا قياسا بما سيكون، فإن هذا الرسم قد تحقق له من الرواج ما مكن له في كامل بلاد المغرب الإسلامي بعد انقضاء عهد الموحدين و تأسيس الإمارات المستقلة في المغرب ثم في مملكة غرناطة بالأندلس، حيث أدرجت هذه المناسبة ضمن الاحتفالات الرسمية لهذه الإمارات وأشرف عليها الملوك أنفسهم، فرغبوا الناس في إحيائها وأصبح لها بعد ذلك حضورها القوي على المستويين الرسمي والشعبي.

وبالموازاة، فقد سجلت أيضا حضورها القوي على المستوى الأدبي عامة والشعري خاصة، من قبل الشعراء الذين وجدوا في هذه المناسبة فضاء خصبا للتعبير عن مشاعرهم الدينية، فنشأ ما يسمى بالشعر المولدي أو المولديات والميلاديات. وهو الشعر الذي احتضن هذه المناسبة، وعبر عنها وخلد ذكراها، مثلما خلد شخصية صاحبها الرسول محمد (ﷺ). وقد حقق هذا الشعر ابتداء من القرن الثامن الهجري من الرواج ما جعله يتصدر قائمة أغراض الشعر الديني، وذلك بالنظر أساساً إلى هذه المناسبة التي تتكرر كل عام، فتفتح بذلك بابا واسعا من النشاط الشعري يترتب عنه رصيد هام من الشعر المولدي، وقد حدثنا ابن عمار الجزائري مثلا عن مظاهر الاستعداد لهذه الذكرى وأشار إلى ما كان من قبل الشعراء حيث قال: " وقد جرت عادة أهل بلادنا الجزائر – حرسها الله من الفتن وحاطها من الدوائر- أنه إذا دخل شهر ربيع الأول، انبرى من أدبائها وشعرائها من إليه الإشارة وعليه المعول إلى نظم القصائد المديحيات والموشحات النبويات ". [1]

نسجل من خلال هذا النص، كيف شكلت هذه المناسبة حافزا قويا لإثراء شعر المديح النبوي، الذي تطور بموجبها وتحول إلى ما يسمى " بالمولديات "، تلك القصائد التي كانت تحضّر سلفا لتقرأ ليلة الاحتفال، بين يدي السلطان. فقد نقل إلينا المقري بهذا الشأن عند حديثه عن الاحتفالات الزيانية في ظل الملك أبي حمو موسى الثاني ما كان من أمر المنشدين الذين يتقدمون إلى مجلس السلطان لقراءة ما كتب في تلك الليلة نظما. [2] ثم صار هذا التقليد سُنة متبعة عند حلول الذكرى من كل عام داخل المملكة الزيانية على تعاقب حكامها، وهذا ما شهد به ابن عمار في قوله: " ثم جرت الملوك بعدهم من أبنائهم على هذا النظام من

---

(1) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 15.

(2) ينظر: المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص513.

احتفالهم لليلة مولده (ﷺ)، ورفع الشعراء إليهم في تلك الليلة القصائد النبويات المولديات".[1]

وإذا كان الذي تقدم يختص بإمارة بني زيان، فإن الأمر لا يختلف بالنسبة لباقي إمارات المغرب الأخرى، بالنظر إلى ما كان يقرأ في مجالس السلاطين من الشعر المولدي ليلة الاحتفال. يقول ابن عمار، إضافة إلى النص السابق:" وهكذا كانت سير ملوك المغرب من بني مرين، وهكذا كانت سير ملوك بني الأحمر النصريين بالأندلس"[2].

وقد أكد هذا الجانب أيضا محمد بن مرزوق التلمساني الذي عاش شطرا هاما من حياته في كنف بني مرين مقرّبا من البلاط، حيث قال: " فإذا استوت المجالس وانقضى اللغط، ولا تكاد تسمع صوتا إلا همسا، قام قارئ العشر فقرأ ثم تقدم زعيم المسمعين بصفه فيقضي بعض نوبته ويشرع في قصائد المدح والتهاني، فتقرأ على نظام محفوظ وترتيب محوط على قدر المنازل والرتب و المناصب " .[3]

و بالمثل، ففي مملكة غرناطة، سجلت هذه المناسبة نتاجا شعريا هاما انطلاقا مما كان يُنظم في مولد كل عام منذ أن أُدرج هذا الاحتفال ضمن مراسيم المملكة، وهذا ما أشار إليه محمد رضوان الداية في قوله: " وكان الاحتفال يستمر أياما يتلى فيها القرآن الكريم، وتنشد الأشعار والعيديات " المولديات " وهي قصائد خاصة بهذا اليوم وتلك الليلة ".[4] ولم يخرج شعراء تونس الحفصية عن هذه العادة في تعظيم ذكرى المولد النبوي.

وقد أشار ابن دينار[5] إلى مشاركة الشعر في الاحتفاء بهذه المناسبة، وتعظيمه للجناب النبوي.

وإذا كانت ذكرى المولد النبوي قد شكلت دافعا أساسيا أثار في الشعراء عواطفهم الدينية، وحرك قرائحهم التي جادت بهذا المولود الشعري الجديد – إن صح التعبير – لأنه يعد امتدادا، وصورة متطورة عن شعر المديح النبوي، والذي أضيف إلى قائمة أغراض الشعر الديني في المغرب

---

(1) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 198.

(2) المصدر نفسه، ص198.

(3) ابن مرزوق محمد التلمساني: المسند، ص 153 -154.

(4) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 48.

(5) ينظر: ابن أبي دينار، المؤنس في أخبار إفريقية وتونس، ص 290.

الإسلامي، وهو شعر المولديات. فإن ثمة حوافز أخرى تتصل بهذا الدافع، ونشير هنا إلى حافز الجزاء المعنوي بما يحققه من سكينة وراحة نفسية للشاعر وهو يحلق في تلك الأجواء الدينية، من خلال تخليده وتعظيمه لذكرى النبي (ﷺ) واستعادة سيرته العطرة، إذ يُعلّق آمالا كبيرة على هذه الشخصية في النجاة ونيل الشفاعة.

إضافة إلى هذا، فإن الجزاء المادي الذي كان يحظى به الشعراء يوم الاحتفال من قبل السلاطين، يعد جانبا من أسباب النشاط الذي حققه هذا الغرض. وقد حدثتنا كثير من المصادر عما كان يبديه هؤلاء السلاطين من مظاهر الكرم ووسائل التشجيع، سعيا منهم للترغيب في هذه المناسبة ومحاولة الارتقاء بالشعر إلى مستواها. فقد كان السلطان المريني: "يقيم حفلا بهذه المناسبة يستدعي له رجال العلم والأدب، وأن الشعراء كانوا يلقون القصائد أمامه، فينعم على الفائز الأول بمائة دينار وفرس ووصيف وحلته التي يكون لابسا في هذا اليوم، ويمنح سائر الشعراء خمسين دينارا لكل واحد ".(1)

وهكذا كان الشأن بالنسبة لسلاطين بني زيان في مجال العناية بالشعر وأهله من خلال ما كانوا يجودون به من كرمهم الواسع الذي يصل أحيانا إلى حد المبالغة، على نحو ما نفهمه من نص ابن عمار الجزائري وهو يتحدث عن احتفالات أبي تاشفين بن أبي حمو بالمولد، حيث يقول: " وكان يحتفل لليلة مولد المصطفى (ﷺ) أعظم الاحتفال، ونسجه ونسج أبيه على منوال، ويرفع إليه من الممادح الغر الحجال ... ويثيب عليه من عظيم النوال بما لم يسمع مثله في سالف الأحوال ".(2)

وقد لا تقف المكافأة عند حدود الماديات، وإنما تتجاوزها أحيانا إلى التكريم المعنوي ونيل الحظوة والتقريب لدى السلطان. وقد كشفت القصيدة المولدية عن هذا الجانب من خلال سعي الشعراء في ختامها - أحيانا- إلى ذكر مآرب في أنفسهم توحي بطموحهم المعنوي إلى جانب العطاء المادي، مثلما نقرأ في قول الشاعر ابن زمرك من مولدية له رفعها للسلطان محمد بن يوسف الملقب بالغني بالله عام 767 هـ (3).

---

(1) الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ج1، ص 146.

(2) ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 194.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 183.

وإلَيْــكَ مِنْهاَ رَوْضَــةً مَطْلُولَـــةً أَرِجَــتْ أزَاهِرُهَــا بِطِيــبِ ثَنَــاءِ [1]
فَافْسَـحْ لَـهَا أكنَـافَ صَفْـحِكَ إنهـا بِكْــرٌ أتَــتْ تمشــي عَلَــى اسْتِحْيَــاءِ

ومثل هذا، قول الشاعر أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري في مولديته التي توجه بها إلى السلطان أبي حمو موسى الزياني الثاني: [2]

وَدُونَــكَ أَبْكَـارُ القَـوَافِي فَـإِنْ بَــدَا عَلَيْـهَا حَيَـاءٌ فَهْوَ مِنْ شِيمَـةِ العُـذْرَا
مُنَضَّــدَةٌ بِيـضُ الوُجُـوهِ تَخَالُهَـــا عَلَـى صَفْحَـةِ الطِّرْسِ الدَّرَارِيَ والـدُّرَّا
وَمَـا كُنْـتُ أَدْرِي النَّثْـرَ والـنَّظْمَ قَبْلَـهَا فَعَلَّمَنِـي إِحْسَانُـكَ النَّظْمَ و النَّثْـرَا

فالبيت الأخير يكشف بكل وضوح عن استجداء الشاعر، وسعيه إلى تحقيق مآرب في نفسه مادية كانت أم معنوية. كما يبين لنا كيف أدت مكافأة السلطان دورها في الإقبال على مثل هذا الشعر و الترويج له.

إن هذا التكريم بشقيه المادي والمعنوي، والذي كان يحظى به شعراء المولديات من قبل الحكام، أو الذي يسعى إلى تحقيقه هؤلاء، إنما كان سببا في خلق جو من التنافس ليلة الاحتفال، لا سيما من قبل شعراء البلاط، كُلٌّ يتطلع لأن يظفر بفضل السبق بين أقرانه وينال بذلك العناية الخاصة والتقريب الذي يكفل له ترسيخ مكانته، بل وربما تحقيق مكانة أرقى لو وجد إلى ذلك سبيلا. وليس أمامه إلا أن يُظهِر براعته في النظم، ويُخرِج أجود ما يمكن أن تجود به قريحته. فهو بذلك اختبار صعب وموقف مهيب من جانبين على الأقل: فمن جانب، كان عليه أن يرتقي بشعره إلى مستوى الحدث، حدث ميلاد أعظم مخلوق، وحامل رسالة الإسلام المقدسة. فهو إذن لا يتناول في شعره شخصية عادية، إنما هي شخصية ذكر في تعظيمها القرآن ما لم يترك فرصة لقائل.

ومن جانب آخر، فالشاعر داخل ميدان صراع يضم فحولا من الشعراء لا يقِلُّون عنه تفوقا وشاعرية. أضف إلى ذلك أنه يلقي شعره أمام مجلس يضم نخبة ممن يمتلكون الحس الفني والذوق الأدبي والممارسة النقدية السليمة. ومن بين هؤلاء، قادة الدولة. فقد كان كثير من ملوك هذه الإمارات من هذا القبيل، يجمعون بين المقدرة العلمية و التفوق الأدبي، بل إن منهم من كان يمتلك ناصية الشعر ويتعاطاه في مختلف أغراضه.

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان – مقتطف من نظم الدر و العقيان في شرف بني زيان، تحقيق وتعليق: محمود بو عياد، ص 220.

وإذ نطرق هذا الجانب، فلا يمكن ان نتحول عنه دون ان نمثل بالملك الشاعر أبي حمو موسى الثاني الذي لم تختلف المصادر بشأن تفوقه العلمي والأدبي.[1] يدل على ذلك ما خلفه من تأليف حسن في مجال السياسة، ممثلا في كتابه الشهير" واسطة السلوك في سياسة الملوك"[2]. أما فيما يخص نشاطه الشعري، فقد خلف رصيدا هاما موزعا على ثلاثة محاور كبرى، يتصدرها غرض المولديات الذي شغل حيزا كبيرا داخل هذا النتاج الذي جمعه عبد الحميد حاجيات في مؤلف عنوانه: أبو حمو موسى الزياني – حياته وآثاره.

من هنا، فإن الصراع كان حادا، والموقف عسيرا. والمطلع على شعر المولديات لا يجد كبير عناء في الوقوف عند هذا الجانب.ذلك ان روح المنافسة واضحة في المقطع الأخير من القصيدة. وليس أدل على ذلك من قول شاعر البلاط الزياني، أبي زكريا يحيى بن خلدون في مولديته التي نظمها بمناسبة مولد عام 770 هـ:[3]

و خــذها أميــر المسلمــين مجاجــةً	مــن القــول غــرًّا مــن عــلاك تُــبينُ
شــأوتُ بهــا صَحْـبي و انــت شهيدُهــا	فليــس لهــا بــين النظــام قَريــنُ

وفي الليلة نفسها تقدّم شاعر البلاط الزياني أيضا، أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري بقصيدة للسلطان أبي حمو، جاء منها قوله:[4]

وإلَيْــكَ مِــنْ سِحْــرِ البَيَــانِ بَــدَائعًــا	قصُــرَ الخُــطَا عَنْــهَا أَبُــو تَمَّــامِ
هِيَ بِنْـتُ فِكْـرٍ مِـنْ حُلاَكــم حُلّيَــتْ	بِنِظَــامِ دُرٍّ أَوْ بِــدُرِّ نِظَــامِ
حَسُنَــتْ بِمَـدْحِكَ فَهْـيَ خَـيْرٌ لِذَاتِهَـا	شَهِــدَتْ بِــذَلِكَ أَلْسُــنُ الأَنَــامِ
خُتِمَـتْ بِذِكْــرِ المُصْطَفَــى فَكَأَنَّــهَا	نَفَحَــاتُ مِسْــكٍ عِنْـدَ فَـضِّ خِتَــامِ

وفي مولد عام 771 هـ. ورد في مولدية يحيى بن خلدون قوله:[5]

ودُونَــكَ مِــنْ نَسْـلِ القَـرِيضِ كَرِيمَــةٌ	تــزفُّ بِمَغْنَــاكَ العَلِيِّ مِــنَ الشُّــهْبِ

---

(1) ينظر: المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج1، ص249.
و: ابن عمار أبو العباس أحمد الجزائري، نحلة اللبيب بأخبار الرحلة إلى الحبيب، ص 166.
(2) في التعريف بهذا الكتاب، ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع– الجزائر 1982، ص 187 إلى208.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 218.
(4) المصدر نفسه، ص 214.
(5) المصدر نفسه، ص 234.

أَتَتْكَ كَمَا شَاءَ الكَمَالُ كَرِيمَةً بَدِيعَةَ نَظْمٍ مِنْ عُرُوضٍ وَ مِنْ ضَرْبِ
وَقَفْتُ بِهَا بَيْنَ السمَّا طِينَ مُنْشِدًا لَدَى مَلِكِ الدُّنْيَا فَفُقْتُ بِهَا صَحْبِي
وَبَانَ بِهَا فَضْلِي عَلَى كُلِّ شَاعِرٍ فَلَيْسَ لَهَا فِيمَا يَقُولُونَ مِنْ تِرْبِ
بقيتَ لِنَيْلِ المجْدِ و العِزِّ والعُلاَ تُغِيظُ الأَعَادِي إذْ تسرُّ ذوِي القُرْبِ

وفي التاريخ نفسه نقرأ من مولدية الثغري قوله:[1]

إِلَيْكَهَا كَلِمَاتٌ لَوْ بِهَا سَمِعَتْ أَوْلاَدُ جِفْنَةَ قَالُوا شِعْرَ حَسَّانِ

فالملاحظ أن روح المنافسة تطفو على هذه النماذج، وهي تعكس ذلك السباق الحثيث الذي كان قائما بين شاعري البلاط الزياني لأجل نيل الحظوة و التبجيل لدى السلطان.

وفي البلاط المريني أيضا كانت تسود مثل هذه الأجواء. وهذا ما نستخلصه من قول الأمير الشاعر إسماعيل بن الأحمر في مولديته التي رفعها للقائم بأمور الدولة، الحاجب الفقيه الكاتب صاحب الأشغال السلطانية، أبي العباس أحمد:[2]

أَنَا فَارِسُ الآدَابِ لاَ رَيْبَ بِي لأَنْ أَفُوقَ سِبَاقًا حِينَ يَجْرِي خَطِيبُهَا
تُقِرُّ القَوَافِي أَنَّنِي بُحْتُرِيهَا وَإِنِّي عَلَى رَغْمِ العَدُوِّ حَبِيبُهَا

ومن هذا أيضا قول شاعر البلاط المريني أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في مولد عام 773 هـ:

خُذْهَا إِلَيْكَ مَدَائِحًا أَهْدَيْتُهَا كَالزَّهْرِ يطلعُ زهرَها أكمامُها[3]

ولا تغيب هذه الأجواء عن مملكة غرناطة، وقد ضمت شعراء لهم باعهم الطويل وصيتهم الذائع، أمثال: لسان الدين بن الخطيب، وابن زمرك الغرناطي، وأبي الحسن ابن الجياب وغيرهم. وهؤلاء الثلاثة كانوا ممن تبوّءوا مناصب عليا في الدولة. ومن غير شك أن كلاً منهم كان يسعى لتوطيد دعائم مكانته لدى السلطان، ومحاولة الارتقاء إلى ما هو أفضل بما يمتلكه من قوة البيان وملكة القول، خاصة وأنهم كانوا من شعراء البلاط وكُتاب المملكة.

---

(1) المصدر السابق، ص 230.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 386.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم: أدب 1863 – مكروفلم رقم 14993، الورقة 68.

من هذا المنطلق، حرص ابن الخطيب مثلا في مولدياته على أن يذكّر بهذا التفوق. من ذلك قوله في مولد عام 764 هـ: [1]

هَاكَـهَا قَـدْ تَتَوَّجَـتْ بِالْمَعَـانِي   وَاكْتَسَتْ حُلَّـةَ اللُّغَـاتِ الفِصَاحِ

إلى أن يقول مشبها القصيدة بالمرأة الحسناء التي فاقت نظيرتها حسنا: [2]

وَعَـلَى ذَلِـكَ فَهْـيَ سَاحِرَةُ الأَحْـدَاقِ   تُـزْرِي بِكُـلِّ خُـودٍ رَدَاحِ
تَنْفُـثُ السِّحْـرَ فِـي الجُـفُونِ وتـلْوِي   طُـرَرَ الحُسْـنِ لِلْوُجُـوهِ المِـلاَحِ

أما ابن زمرك، فقد ورد في ختام إحدى مولدياته قوله: [3]

وإِلَيْـكَ مِـنْ سُمْـرِ الجِهَـادِ غَرِيبَـةً   جَاءَتْـكَ تُقْـرِضُكَ الثَّنَـاءَ جَمِيـلاَ
وَأَطَلْـتُ لَـكِـنِّي أَطَـبْـتُ وَعَـادَتِـي   أُلْفَـى مُطِيبًـا فِـي المَدِيـحِ مُطِيـلاَ

أما في البلاط الحفصي، فإن ما وصلنا من الشعر المولدي لا ينقل إلينا هذا التنافس. والسبب في غياب جو المنافسة، ربما يفسر بأن ابن الخلوف القسنطيني كان شاعر الدولة الحفصية الأول بلا منازع. والمعروف أنه حظي بالرعاية التامة من قبل الأمير الحفصي أبي عمرو وعثمان الذي يتكرر اسمه في مولديات هذا الشاعر، فلم يكن له من المنافسين ما كان يُضيّق عليه أو يؤثر على منزلته داخل البلاط. لذا لم نقرأ في مولدياته شيئا من هذا الصراع أو محاولة لفت أنظار الأمير مثلا إليه وإلى قيمته كشاعر الدولة، فقط أنه كان يكتفي بالدعاء له بالنصر والسداد، واستقرار الحكم، على نحو قوله: [4]

وانْصُـرْ لِـوَا عَبْـدِكَ المُوَفَّـى   عُثْمَـانَ مَاحِـي دُجَـى الفَسَـادِ
وانْصُـرْهُ وانْصُـرْ بِـهِ جُيُـوشَ الإِ   سْـلاَمِ وَاكْـفُـفْ بِـهِ التَّعَـادِي
وكُـنْ لَـهُ حَافِـظاً مُعِينـاً   وَوَقِّـهِ شَـرَّ كُـلِّ عَـادِي

(1) ابن الخطيب لسان الدين، ديوان الصيب والجهام والماضي و الكهام، دراسة و تحقيق: محمد الشريف قاهر، ط 1، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع- الجزائر 1973، ص395.
و التوزيع - الجزائر 1973، ص 395.
(2) المصدر نفسه، ص 395.
(3) ابن زمرك الأندلسي، ديوانه، تحقيق محمد توفيق النيفر، ص 480.
(4) ابن الخلوف أحمد بن عبد الرحمن القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تحقيق و دراسة: العربي دحو، أطروحة دكتوراه في الآداب، إشراف محمد ناصر، 1987م، ص391.

وداخل عامل المناسبة نقول: إن ظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي – على ما كانت تحظى به من عناية فائقة وحضور قوي في مجتمع المغرب الإسلامي- قد كان لها تأثيرها الإيجابي في مجال الأدب، خاصة وأن هذه المناسبة قد فتحت آفاقا واسعة للنشاط الأدبي في قسميه: الشعري والنثري.

فعلى مستوى النثر، حققت حركة التأليف في مجال السيرة – بموجب هذه المناسبة – نشاطا واضحا أفرز مصنفات قيّمة تتناول حياة الرسول (ﷺ) وسيرته العطرة. حيث كانت تروى جوانب من السيرة النبوية ليلة الاحتفال، إلى جانب ما كان يقرأ من الشعر. ولنا أن نذكر من أبرز هذه المؤلفات على سبيل التمثيل :كتاب " الدر المنظم في مولد النبي المعظم " لأبي العباس العزفي [1]. وهو كتاب ينظّر لمناسبة المولد النبوي و ما يتصل بها، ويَرُد على ما كان يشيع في بلاد المغرب الإسلامي من ظواهر سلبية أضرت كثيرا بحياة المغربي المسلم، لاسيما تلك التي امتدت إليه من مجتمع النصارى وعاداتهم ومعتقداتهم. فأحدثت تداخلا في القيم، وصارت تهدد بتَغْييبِ بعض معالم شخصية المسلم الدينية.

يضاف إلى هذا، كتاب: " التنوير في مولد السراج المنير"لصاحبه أبي الخطاب بن دحية السبتي، ويختص بمناسبة المولد النبوي، وما يتعلق بها داخل بلاط الملك المعظم مظفر الدين. حيث ألفه خصيصا لهذا الملك، وقرأه عليه يوم الاحتفال، فأعجب به وكافأه نظير ذلك – كما تقدم – ألف دينار.

ومن الذين اشتهروا في هذا المجال أبو محمد الحسن بن القطان الفاسي. ومن أهم مؤلفاته: كتاب"الأحكام لبيان آياته عليه السلام"، وكتاب" شفاء الغلل في أخبار الأنبياء والرسل". [2]

أما على مستوى الشعر، فقد كان لهذه المناسبة صداها الواضح، الذي تجلى من خلال ذلك النتاج الذي عبر عنها وارتبط أساسا بالشخصية المحمدية. ونشير هنا إلى شيوع تلك المنظومات الشعرية التي تتضمن سيرة من السير النبوية، وهي من الطول بحيث يقدر عدد أبياتها بالآلاف. لأنها عادة ما تتناول نظم مؤلف كامل يختص بسيرة النبي (ﷺ). وقد علل

---

(1) ينظر: المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص 375.

ينظر أيضا: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ج3، ص11.

(2) ينظر: المنوبي محمد، (مقال: ملامح ودواوين في السيرة و المديح النبوي) ، مجلة دعوة الحق السنة التاسعة، العدد 9 –10 غشت 1966، ص100.

محمد المنوبي لظهور منظومات من هذا النوع بقوله :"ومما شجع هذه الظاهرة، حدوث الاحتفال بالمولد النبوي في المغرب الموحدي، واعتناء أبي حفص المرتضى بشأنه وبالمؤلفات في هذا الصدد".[1]

كما ذكر من هذه المنظومات عددا كبيرا بلغ ثلاثا وعشرين منظومة، منها على سبيل المثال:[2] منظومة: (منتهى السول في مدح الرسول)، وهي مدونة أمداح نبوية جمعها، ابو الحكم الحسن بن عبد الرحمن بن عبد الرحيم بن عذرة الأنصاري الأوسي الأندلسي الخضراوي. وقد كان بقيد الحياة سنة 644 هـ.(نظم الدرر بآي أحمد اجل البشر)، لصاحبها أبي حسن الرهوني الذي كان بقيد الحياة سنة 661 هـ. وهي منظومة مطولة في السيرة النبوية. وصل عدد أبياتها ستة آلاف وثلاثمائة بيت (6300)حيث نظم فيها كتاب الأحكام من آي خير الأنام لابن القطان الفاسي، ورفعها للمرتضى الموحدي بمناسبة ذكرى المولد النبوي لعام 661 هـ. ونشير هنا إلى منظومة أخرى لهذا الكتاب نفسه من نظم أبي الحسن الجياني (ت 663 هـ) (السول في نظم سيرة الرسول)، لصاحبها نجم الدين أبي البركات فتح بن موسى ابن حماد الأندلسي(ت 663 هـ) وهي عبارة عن نظم للسيرة النبوية لابن هشام. (نظم الدرر في مدح سيد البشر)، ومنظومة: (الورد المعين في مولد سيد الخلق أجمعين) لأبي عبد الله محمد بن العطار الجزائري، الذي كان على قيد الحياة سنة(707 هـ). (الفتح القريب في سيرة الحبيب)، لفتح الدين محمد بن إبراهيم بن محمد (ت 793 هـ) حيث نظم كتاب السيرة النبوية لابن سيد الناس. (نظم عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير)، من نظم شمس الدين محمد ابن زين بن محمد، الشهير بابن الزين (ت 845 هـ). و الكتاب في السيرة النبوية لمؤلفه: ابن سيد الناس.

وعن صدى المولد النبوي في الشعر أيضا، نسجل بأن هذه المناسبة قد هيأت الأجواء الملائمة لذلك الشعر الذي عبر عنها، واقترن بها حتى من حيث التسمية، فعرف بشعر "المولديات" الذي حقق رواجا كبيرا، خاصة منذ مطلع القرن الثامن الهجري. والمطلع على مصادر هذا الشعر، يتأكد له ما حققه من نشاط ومن حضور قوي في سجلّ الشعر العربي بالمغرب الإسلامي خلال عهد الإمارات المستقلة. فقد كان من الوفرة بحيث تبوأ الصدارة في قائمة أغراض الشعر الديني. يقول محمد رضوان الداية بهذا الشأن: "ومن أهم الأغراض الشعرية

(1) المرجع السابق، ص99.

(2) عن هذه المنظومات، ينظر: المرجع نفسه، ص101-105.

التي سادت "الشعر الديني "... واشهر انواع الشعر الديني واكثرها ذيوعا هو المولديات او العيديات، وهي قصائد دينية مخصوصة بمناسبة معينة وهي الاحتفال بيوم المولد النبوي الشريف ". [1] والذي وصلنا من هذا الشعر يشكل رصيدا هاما ومادة ثرية موزعة على مجموعة من المصادر، لعل من أبرزها:

- (بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد)، لأبي زكريا يحيى بن خلدون. وقد جمع في طياته أكثر من عشرين قصيدة مولدية لشعراء البلاط الزياني وهم: أبو زكريا يحيى بن خلدون، أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري، أبو عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي. وإلى جانب هؤلاء الشعراء، الشاعر الملك أبو حمو موسى الزياني الثاني الذي كان يقف على عرش الدولة الزيانية، وكانت له بالمولد عناية خاصة، على المستويين: الاجتماعي والأدبي. وتتأكد لنا هذه العناية أكثر حينما نطلع على وصيته لابنه أبي تاشفين، المتعلقة بشؤون الحكم والسياسة، فنجد أنه لا تغيب عن ذهنه مناسبة المولد، حيث ضمنها ما نصه: " يا بني عليك بإقامة شعائر الله عز وجل، وابتهل إليه في مواسم الخير وتوسل، واتبع آثارنا في القيام بليلة مولد النبي (عليه السلام)، واستعد لها بما تستطيع من الإنفاق العام، واجعله سنة مؤكدة في كل عام، تواسي في تلك الليلة الفقراء، وتعطي الشعراء. وإن رُكِّبَتْ فيك الغريزة الشعرية، وتحليت بالحلية الأدبية، زدت جمالا إلى جمالك وكمالا إلى كمالك فانظم المولديات ". [2]

والشطر الأخير من هذا النص يكشف لنا بجلاء عن دور أبي حمو وغيره من الملوك في تحفيز الشعراء على تخليد هذه الذكرى والترويج لشعر المولديات. وقد أسهم بدوره في إثرائه بما خلفه من قصائد عديدة في حق هذه المناسبة حيث تَصَدَّرَ هذا الغرض قائمة أغراضه الشعرية التي تضمنها نتاجه الشعري الذي جمعه عبد الحميد حاجيات في كتاب عنوانه: " أبو حمو موسى الزياني – حياته و آثاره- "، إذ سجل له ثمان قصائد مولدية. وهي بكل تأكيد لا تمثل كل مولدياته بالنظر إلى مدة حكمه التي دامت ثلاثين سنة. [3] والتي حرص فيها على أن ينظم قصيدة في مولد كل عام. فقد نقل المقري عن التنسي ما نصه: "وما من ليلة مولد مرت

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، ص 174 – 175.

(2) أبو حمو موسى الزياني، واسطة السلوك في سياسة الملوك، ص167.

(3) ينظر: نويهض عادل، معجم أعلام الجزائر، ط 3، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت – لبنان 1983، ص 125-126.

في أيامه إلا ونظم فيها قصيدا في مدح مولد المصطفى (ﷺ). أول ما يبتدئ المسمع في ذلك الحفل العظيم بإنشاده، ثم يتلوه إنشاد ما رفع إلى مقامه العلي في تلك الليلة نظما ". [1]

وإذا كان يحيى بن خلدون قد سجل لأبي حمو إحدى عشرة قصيدة مولدية، أي ما يزيد عما أورده حاجيات بثلاث مولديات، [2] فإن مجموع ما وصلنا يكاد يمثل ثلث ما هو متوقع، والباقي ربما يكون قد ضاع مع ضياع المصدر الهام الذي اهتم بجمع أشعاره لمؤلفه محمد بن عبد الله التنسي، وعنوانه: " راح الأرواح فيما قاله المولى أبو حمو من الشعر وقيل فيه من الأمداح وما يوافق ذلك على سبيل الاقتراح ".

ونلاحظ هذه الظاهرة أيضا بالنسبة لسائر شعراء هذه المملكة، إذ لم يصلنا من نتاجهم إلا القليل. ومن هؤلاء مثلا: أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري الذي كان يلزم مجلس السلطان الزياني في مولد كل عام، ويحرص على أن يرفع إليه قصيدة كلما تكررت المناسبة على امتداد فترة حكم أبي حمو، فضلا على احتفاظه بمركزه مع خليفته من بعده، أي بما يفوق أربعين سنة. [3]

فانطلاقا من هذه المساحة الزمنية الواسعة، واعتبارا للمعطيات السالفة الذكر، يُفترض أن نلتقي بمادة شعرية غزيرة لهذا الشاعر، غير أن ما وصلنا لا يتجاوز التسع قصائد، ستا منها أوردها معاصره ونظيره داخل البلاط، يحيى بن خلدون [4]. وأضاف إليها ثلاثا، محمد بن عبد الله التنسي. [5]

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 515.

(2) هذه القصائد هي كالتالي:

– الأولى: " الحب أضعف جسمي فوق ما وجبا "– في مولد عام 768 هـ – ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 186إلى 189.

– الثانية: " أما لصب مشوق صبا " – في مولد عام 770 هـ – ينظر: المصدر نفسه، ص 208 إلى 210.

– الثالثة: " خليلي قد بان الحبيب الذي صدا " – في مولد عام 771 هـ –ينظر: المصدر نفسه، ص 224 إلى 226.

(3) كان ذلك إلى غاية 801 هـ في كنف السلطان أبي زيان بن أبي حمو – ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني حياته و آثاره، ص 173.

(4) ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 44 إلى 226 .

(5) ينظر: التنسي محمد بن عبد الله، نظم الدر و العقيان في بيان شرف بني زيان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب رقم: 8661. ميكروفلم – 24383 ، الورقة 52 – 61.

وإلى جانب مصدر "بغية الرواد"، نضيف " رحلة ابن عمار الجزائري "، وقد إحتوت كثيرا من المولديات التي نظمها شعراء البلاط الزياني، وكذا شاعر مملكة بني نصر، الوزير عبد الله بن زمرك الصريحي.

- ومن هذه المصادر ايضا، كتابا: "نفح الطيب"، و"أزهار الرياض" لأحمد بن محمد المقري التلمساني وقد ضما مجتمعيْن ثلاث عشرة قصيدة موزعة على شعراء مملكتي بني مرين وبني نصر خاصة. فعن الفئة الأولى، يمثلها لسان الدين بن الخطيب الذي عاش شطرا من حياته في كنف بني مرين، والشاعر أبو القاسم البرجي. (1) والفئة الثانية يمثلها: أبو عبد الله ابن زمرك، لسان الدين بن الخطيب، وابنه عبد الله، عبد الرحمن بن خلدون، عبد العزيز ابن أبي سلطان. (2)

- كتاب "الإحاطة في أخبار غرناطة" للسان الدين بن الخطيب، وقد ضمّنه سبع قصائد مولديات لشعراء من المغرب والأندلس، ويتقاطع في بعض القصائد مع المصدرين السابقين. ولابن الخطيب وحده ست قصائد مثبتة في ديوانه: "الصيب والجهام والماضي الكهام"، منها خمس تَقَدَّم بها إلى ملوك بني نصر: أبي الحجاج، والغني بالله، وواحدة رفعها للملك أبي سالم المريني.

- مخطوط "نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان "، للأمير إسماعيل بن الأحمر، وقد ضم مولديات لشاعري البلاط المريني المشهورين: أحمد بن يحيى بن أحمد بن عبد المنان الانصاري، وأبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان.

- "ديوان الإسلام " أو "جني الجنتين في مدح خير الفرقتين " لشاعر الدولة الحفصية أحمد ابن عبد الرحمن بن الخلوف القسنطيني وقد تم له هذا الإنجاز في فترة حكم السلطان الحفصي أبي عمرو عثمان، (3) حيث رفع له قصائده وذكر اسمه في كثير منها. وهو ديوان ضخم ضم العديد من المطولات التي تتعدى الثلاثمائة بيت. ومضمونه هو غرض المولديات.

---

(1) عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 293 –295.

(2) عن ترجمته، ينظر: المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 115.

(3) تولى الحكم سنة 839 هـ، توفي سنة 893 هـ. ينظر: المطوي محمد العروسي: السلطنة الحفصية، تاريخها السياسي ودورها في المغرب الإسلامي، ص 610، 641.

يقول حمادي عبد الله بهذا الشأن: " ويبقى هذا المخطوط كنافذة جديدة يطل من ورائها الشاعر بغرض جديد ألا وهو المولديات ".[1]

وفضلا عما تقدم، فإن ثمة مؤلفات أخرى اهتمت بتسجيل الشعر المولدي، لكنها لا ترتقي من حيث كم القصائد إلى ما احتوته المصادر الآنفة الذكر، كما هو الحال مثلا مع كتاب "نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان" للأمير إسماعيل بن الأحمر الذي اكتفى بنقل قصيدتين له أنشدهما في الحضرة المرينية.

والذي يتضح للدارس، أن المتتبع لحركة الشعر المولدي زمن الإمارات المستقلة في المغرب – انطلاقا من المعطيات السابقة – لاشك يلتقي بمادة غزيرة لا ينضب معينها. وهي تعبر عن مدى تجاوب شعراء المغرب الإسلامي مع هذه المناسبة وتمسكهم بالدين، وتعلقهم بالشخصية المحمدية. فقد ظلت المولديات خلال هذا العصر: " مرتعا لمعظم الشعراء، وبخاصة المقربين من السلطان، المنشدين في المناسبات "[2]. لكن الذي يسجله الدارس من ناحية أخرى أن كثيرا من هذا الشعر – وكذلك الشأن بالنسبة لغيره مما ضمه التراث الشعري المغربي – قد أتت عليه يد الضياع، لأسباب عديدة، ربما من أبرزها: عامل ضياع المصادر المغربية القديمة. ومنها، انصراف معظم الجهود والاهتمامات إلى أدب المشرق سواء من قبل المشارقة أم المغاربة، مما أسهم في تغييب هذا التراث، وبالتالي آل قسم كبير منه إلى التلف والنسيان والضياع. ونضيف إلى هذا، ظاهرة كثيرا ما نقف عندها في المصادر التي سجلت هذا الشعر وأرّخت له، وتتمثل في اكتفاء المصدر أحيانا بذكر البيت والبيتين[3]. ليشير بعد ذلك أن هذا مقتطع من قصيدة مطولة، قد تنيف عن المائة بيت. وفي ذلك خسارة كبيرة، وخلل حال دون وصول الكثير من ذخائر هذا التراث. وقد يكتفي المؤلف بنقل منتخبات فقط من مولديات الشاعر، وقد سبقت الإشارة إلى ما حدث مع شعراء الدولة الزيانية. وهي الظاهرة التي نجدها كذلك مع شعراء الإمارات الأخرى، كما هو الشأن مثلا، مع شاعر الدولة النصرية. ابن زمرك الغرناطي – الذي لزم السلطان محمد الخامس مدة طويلة أنشده خلالها العديد من القصائد المولدية، وهو الذي

---

(1) حمادي عبد الله، دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1406 هـ– 1986 ص169.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 48.

(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص307، وهي مولدية الشاعر ابن زمرك الأندلسي "التي اورد منها بيتين فقط. الميمية".

يشهد بذلك حيث يقول: " خدمته سبعا وثلاثين سنة، ثلاثا بالمغرب وباقيها بالأندلس أنشدته فيها ستا وستين قصيدة في ستة وستين عيدا"[1]. لكن الذي وصلنا من مولدياته لا يتعدى خمس قصائد، مع ملاحظة أن إحداها وهي " الميمية " المذكورة سابقا، نقل منها ابن الخطيب بيتين فقط.

وبعد، فلعله قد اتضح من خلال ما تقدم في هذا المدخل ما كان من اهتمام سلاطين المغرب والأندلس في عهد الإمارات من اهتمام فائق بذكرى ميلاد الرسول (ﷺ)، بعد أن سن كبير العزفيين في "سبتة " تلك السنة الحميدة، ودعا المسلمين إلى الاحتفال بتلك الليلة المباركة، فوجدت دعوته طريقها إلى الإمارات المغربية الثلاث وكذا إمارة بني الأحمر بغرناطة. حيث غدت مناسبة المولد النبوي عيدا رسميا عاما في كافة بلاد المغرب الإسلامي، وأُوليت رعاية خاصة على المستويين الرسمي و الشعبي .

وقد كان من الطبيعي، وهي تحظى بذلك الاهتمام الكبير أن يكون لها صداها في مجال الأدب، وأن تلقى العناية كذلك في أوساط الأدباء الذين تجاوبوا معها، وخلدوا ذكراها، بل إنهم كانوا يتبارون ويتسابقون في هذا المجال لأجل الظفر بفضل السبق والتفوق. وبذلك، فتحت هذه المناسبة مجالا واسعا للنشاط الأدبي، وأَثرت الحركة الشعرية خلال القرن الثامن الهجري من خلال هذا الغرض الشعري المستحدث الذي اصطلح عليه باسم " المولديات " أو "الميلاديات".

(1) المقري أحمد بن محمد، أزهار الرياض، ج2، ص16.

الباب الأول

" بناء المضمون في القصيدة المولدية "

تمهيد:

الفصل الأول: مقدمة القصيدة المولدية

الفصل الثاني: علاقة المقدمات بالموضوع

الفصل الثالث: موضوع القصيدة المولدية "الموضوع الرئيس"

الفصل الرابع: الموضوع الثانوي

تمهيد

ارتبطت القصيدة العربية ذات الإطار التقليدي ارتباطا وثيقا بتلك التقاليد الفنية التي تحدّدت معالمها منذ عهد التأسيس، الذي قَرَنَهُ المؤرخون والدارسون بعصر البسوس[1] وهي التقاليد التي وَرِثَها ذلك الجيل من الشعراء إلى مَنْ تَلاهُم على امتداد عُمر القصيدة العربية. فقد ظل هؤلاء أوفياء لتلك القواعد والأسس التي حرصوا على تحقيقها في شعرهم، حتى غدت بالنسبة لهم قالبًا فنيا مرجعيا لم ينحرفوا عنه إلا في العصور المتأخرة.

وإذا كان لذلك التراث الشعري العربي القديم سلطته في ترسيخ تلك القواعد، على اعتبار أنه يُشكّل مرجعية خصبة، ومعينًا لا ينضُب للشعراء، بحيث لا يمكنهم في أي حال من الأحوال الاستغناء عنه، أو الإفلات من أسْرِهِ مهما كان حجم الإفادة منه. لأنه في النهاية يشكل بالنسبة لهم دستورهم الذي ينبغي الامتثال لضوابطه، سعيًا إلى إضفاء الشعرية على شعرهم.

إذا كان الأمر كذلك، فإنّ تراثنا النقدي العربي القديم قد شكّل الطرف الأساس في تكريس ذلك الدستور، حين أصرّ على إلزام الشعراء بتقاليد القصيدة العربية القديمة، واحترام أسس ذلك البناء، الذي حقق كماله، واستوفى تفاصيله وجزئياته مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل ظهور الإسلام.

فحينما نعود إلى النص الذي أورده ابن قتيبة، وكان قد سمعهُ عن بعض أهل الأدب، والذي أصبح كثير من النقاد ينسبونه إليه، بحكم أنّه تبنّاهُ وارتضى أحكامه، سنقف عند هذه الصورة الإلزامية التي فرضها هذا النص، حينما دعا إلى ضرورة التقيُّد بتلك القِيَم، فقد نقل ابن قتيبة ما نصُّه: "وسمعتُ بعضَ أهل الأدب يذكر ان مُقَصِّد القصيد إنّما ابتدأ فيه بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الرّبع، واستوقف الرفيق. ليجعل ذلك سببا للذِكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظّعن على خلاف ما عليه نازلة المَدَرِ، لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنّسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفِرَاق وفرط الصبابة والشوق ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليَستَدعي إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وأُلفِ النساء، فليس يكاد احد يخلو مِنْ ان يكون

---

(1) عن حرب البسوس، ينظر: الأصفهاني أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ط2،دلر الفكر، بيروت– لبنان، (د.ت)، المجلد 5، ص39 وما بعدها.

متعلقا منه بسبب وضاريًا فيه بسهمِ حلالٍ أو حرام. فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحلَ في شعره، وشكَا النصب و السّهر و سُرى الليل، وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلةِ والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء، وذمامة التأميلِ، وقرّر عندهُ ما ناله من المكارهِ في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّهُ للسماحِ، وفضّله على الأشباهِ. فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفس ظمأ إلى مزيد." (1)

وواضح أن النص ينظر - أولا- للقصيدة القديمة، وما تحتويه من أقسام، أو بالأحرى أغراض -وهي حسب ابن قتيبة ينتظمها قسمان أساسيان، أحدهما خاص بالمقدمة بما تتضمنه من موضوعات، منها : الوقفة الطللية، والرحلة الجماعية أو قصة الظعن، ثم الغزل، فمقطع الرحلة الفردية، أو رحلة الشاعر في الصحراء.لينتقل بعد ذلك إلى القسم الثاني من القصيدة، والذي يختص بموضوعها الأساسي الذي سُخّرَت من أجله كل تلك المقدمات، الا وهو : المدح. حتى وإن كان كثير من النقاد قد عمموا هذا الحكم النقدي ليشمل القصيدة العربية على اختلاف غرضها المحوري، سواء أكان مدحا، أم فخرا، أم هجاء، أم غير ذلك من الأغراض التقليدية المعروفة.

ويفهم من هذا النص أن ابن قتيبة حاول أن يقدم تعليلا لهذه البنية القائمة على تعدد الأغراض، متكئا في ذلك على ركيزتين: اجتماعية، ونفسانية؛ اجتماعية بالنسبة للظاهرة الطللية التي جعل منها سببا للحديث عن الرحلة الجماعية تتبعًا لمساقط الغيث، وانتجاعا للكلإ والماء. ونفسانية بالنسبة لتفسير وجود مقطع النسيب، حتى يؤدي دوره كاملا في إثارة اهتمام المتلقي، ولفت أنظاره، واستمالة عواطفه لأنه في هذه الحال، يكون قد عزف على الوتر الذي يستهوي كل الأسماع. ويعزز هذا التعليل بمبرر منطقي لا يمتد إليه الشك، ولا يقبل المناقشة: (لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبّة الغزل وألف النساء).

أما عن رحلة الشاعر في الصحراء، فيمكن القول إن ابن قتيبة ركزّ في تفسيرها أيضا على الركيزة النفسانية، حينما ذكر ان الشاعر في هذا المقطع بالذات يلح في تصعيد المعاناة التي

---

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2،دار الكتب العلمية، بيروت -لبنان 1405 هـ- 1985م، ص 27 – 28.

يتكبدها خلال هذه الرحلة الشاقة، فيعدد ما تجشمه من الصعاب، وما عاناه من النُصب والسهر، وسرى الليل، وحر الهاجرة، وانضاء الراحلة، لأن الشاعر وهو يظهر أمام المتلقي-المدوح- بهذه الصورة الهزيلة التي تستدعي الرافة والشفقة، لا شك تؤثر أيما تأثير في نفسية المدوح. و بذلك يؤدي مقطع الرحلة في الصحراء وظيفته غير منقوصة في استدرار كرم المدوح، حيث يغدو هذا الأمر حقا من حقوقه، وله بذلك أن(يعقب بإيجاب الحقوق) لأنه (أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل).

هذا عن بنية القصيدة في نظر ابن قتيبة من حيث الشكل والمضمون. غير أنه لم يقف عند حدود التنظير لهذا البناء، بل راح يدعو صراحة إلى ضرورة الالتزام به في الفقرة الأخيرة من هذا النص النقدي، (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام).

وقد جعل هذا المنهج التقليدي مقياسا للجودة، ويكون بذلك قد وضع أمام الشعراء دستورا صارما، ينبغي الامتثال له، وإلا عُدَّ شعرهم في نظر هذا النقد ناقصا يستجفيه الذوق.

وقد أكد ابن قتيبة على هذا الشرط القسري، حيث أضاف قائلا: "فليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام". [1]

وبعد ابن قتيبة، يأتي ابن رشيق فيلح على هذا الشرط، حينما سجل قصورا على الشاعر الذي لا يمهد في قصيده بتلك المقدمات، ويهجم على الموضوع مباشرة، يقول: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطا من النسيب، بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال، بتراء كالخطبة البتراء والقطعاء". [2] فالنص كما هو واضح، يرسخ في ذهنية الشعراء مقياسا للقصيدة التي يستحسنها الذوق، وتؤيدها البيئة النقدية. ويتعلق الأمر بضرورة التمهيد للغرض الرئيس الذي من أجله أنشئت القصيدة، إلى درجة أن تلك التي تَرِدُ خُلْوًا منه، تعد في حكم ذلك النقد بتراء منقوصة، وعليه فابن رشيق يكرّس مادعا إليه ابن قتيبة.

وبالفعل، فقد وجد هذا الإلزام أصواتا مؤيدة من قبل فئات واسعة من شعراء العرب على امتداد العصور واختلاف البيئات؛ فلم يكن أمام هؤلاء -راغبين كانوا أم مكرهين- إلاّ أن

---

(1) المصدر السابق، ص28.

(2) ابن رشيق (أبو الحسن القيرواني الأزدي)، العمدة،ج1، عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء-المغرب، ص231.

يعانقوا في شعرهم ذلك النهج، وتلك التقاليد التي تحققت للقصيدة العربية منذ العصر الجاهلي، والتي فرضت سلطانها على هذا الشعر، وعُدَّت من نفوس الشعراء بمثابة المقدسات التي يحظر الانحراف عنها إلا في بعض الجزئيات والتعديلات المحتشمة، التي تفرضها طبيعة الفروق الفردية. وربما هذا ماحدا بالدكتور مصطفى ناصف إلى أن يقول : "ما من عصر بلغ تأثيره في مجرى الأدب العربي مبلغ الأدب الجاهلي. إنّ الأدب الجاهلي –حقا- اشبه بالبؤرة التي انصهر فيها الأدب العربي" (1). ويضيف قائلا:"إنّ أوائل الأدب العربي قد شكلت أواخره".(2)

ولهذا الاعتبار لم يخرج الشعر العربي في المغرب من حيث إطاره العام عما كان عليه الشعر في المشرق، بل كثيرا ما سلك نهجه، و سار في رحابه، واتكأ على موروث شعرائه الذين اعترف لهم المغاربة بفضل الأستاذية، لا سيما في المراحل الأولى من حياة الحركة الشعرية، حيث كانوا ينظرون إليهم نظرة التعظيم والتقديس، ويرون فيهم المثال الذي ينبغي أن يحتذى.

والقارئ للشعر المولدي زمن الإمارات المستقلة في المغرب، ومملكة غرناطة بالأندلس؛ وبالتحديد، انطلاقا من القرن الثامن الهجري، يخرج بتصور واحد فيما يتعلق بهيكل القصيدة، فهي ليست من النوع البسيط ذي الغرض الواحد، إنما هي من "النموذج المركب" (3)، الذي يتقاسمه قسمان أساسيان: قسم يتعلق بالمقدمات بأنواعها. وآخر بالموضوع أو المديح.

---

(1) ناصف مصطفى، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1981، ص41.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) "النموذج المركب" على حد تعبير حازم القرطاجي، ينظر: القرطاجي حازم، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي،بيروت– لبنان، 1966، ص303.

الفصل الأول

مقدمة القصيدة المولدية

- المقدمة الطللية
- المقدمة الغزلية
- مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة و إظهار الشوق إليها
- مقدمة الشباب و الشيب
- مقدمات ثانوية

مقدمة القصيدة المولدية

تأسيسا على ما تقدم، فإن القصيدة المولدية ظلت وفية لبناء القصيدة العربية القديمة، حيث يحرص الشاعر- على النحو الذي وصلنا -أن يصدّر قصيدته بنوع أو بأنواع من المقدمات. فكان يستجيب لذلك العرف الذي أملاه نقادنا القدامى على المبدع، والذي أسسوه من نظام القصيدة لدى الشعراء الأوائل. ويتأكد لنا هذا الحكم من خلال دراسة مضامين القصيدة المولدية، والتي نبدؤها بالمقدمات، لنشير إلى أنّ أكثرها حضورا هي تلك التي تضمنت الطلل، والنسيب، والشباب والشيب، والرحلة إلى البقاع المقدسة والتطلع إلى زيارتها، بالإضافة إلى مقدمات ثانوية، كمقدمة الحمد والتسبيح، أو التضرع إلى الله.

المقدمة الطللية

تعد المقدمة الطللية ظاهرة فنية كثيرا ما استهوت قلوب الشعراء قديما، وكانت بالنسبة لهم قالبا فنيا استوعب كثيرا من ذواتهم ونفسياتهم ومواقفهم. لذا كان حضورها واسعا في التراث الشعري العربي القديم منذ عصر التأسيس للقصيدة العربية القديمة، والذي يقترن بمرحلة النضج الطبيعي في حياة الشعر العربي.

ويعد امرؤ القيس من المؤسسين الأوائل الذين أَرسَوْا تقاليد القصيدة العربية وضبطوا لها ذلك البناء الذي ظل النّمط الذي يحتذى على مرّ العصور. هذا على الرغم من تلك الإشارات التاريخية التي تشهد بفضل السبق لغيره في هذا المجال، حيث يتردد شاهد شعري له في كثير من المصادر والدراسات يؤكد ذلك بقوله فيه:(1)

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المُحيلِ لأنَّنَا ... نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامِ

لكننا في الواقع لا نعثر على نموذج واحد يؤكد هذا السبق، سواء لهذا الشاعر أم لغيره، بحيث يجعلنا نمسك بالحقيقة، ونتبين طبيعة تلك المقدمة من حيث الشكل والمضمون.

ويبقى الرأي المرجح - وهو السائد- ان ننطلق من أقدم نص وصلنا عن الوقفة الطللية، وهو الوارد في معلقة امرئ القيس، على أن يظل النموذج الأول الذي رسم للظاهرة الطللية شكلها ومضمونها، وكان المثل الذي احتذاه شعراء العرب في عصورهم المختلفة في صورة نمطية

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت 1983، ص 162.

متكررة، وإن شهدت بعض التغيرات. ومع ذلك، فهي تظل نمطية في الشكل، لا من جانب روح النص، لأن هذه الروح ستكون مستمدة من ذاتية المبدع وموقفه، أو فلنقل من طبيعة التجربة. لذا، فالصورة هي التي تتكرر، أما المضمون فمختلف، بغض النظر عن درجة هذا الاختلاف.

وقياسا على هذا، فإن شعراء الطليعة الأولى، وإن كانوا قد أرسوا هذا المقوّم الفني ضمن بناء القصيدة القديمة، وأن من تلاهم من الشعراء، قد عانقوا هذا المقوّم، وساروا على هذا التقليد، فإنه لم يكن تقليدا كليا من حيث الشكل والروح؛ إننا نقف فعلا عند تشابه واضح، وصورة للطلل تتكرر بين شاعر وآخر،لكنها في مضمونها وروحها وعمقها تتباين، لأن الأمر يتعلق بما ينفخ فيها الشاعر من روحه، أو بالأحرى، تجربته الشعورية، وأن يشبع هذه المقدمة أو تلك بمعان هي من جنس الموضوع الأساسي في القصيدة، وتُحقق معه تقاطعات قوية.

وعليه، فالمعاني المبثوثة في الطلل غير ثابتة ولا متكررة تكرارا اجتراريا، لا بين شاعر وآخر فحسب، بل على مستوى شاعر واحد من خلال مجموعة من قصائده، تتباين فيها المواقف، ويختلف فيها الغرض الرئيس، إذ يتوقف الأمر عندها على "طريقة معالجة الصورة الطللية، وتسخيرها في خدمة الموضوع الخاص بالقصيدة" (1).

وإذا كان شعراء الرّعيل الأول قد ورّثوا هذا التقليد للجيل الثاني، أمثال زهير بن أبي سلمى ومن عاصروه، فإن تأثيره لم يقف عند حدود ذلك العصر، أو ما تلاه من العصور، إنما ظل لهذه المقدمة حضورها إلى يومنا هذا.

ولما كان المغرب، ولاسيما في عصوره الأولى التي تلت الفتح الإسلامي، يتتلمذ عن المشارقة، ويقفو آثارهم، ويسلك مناهجهم في شتى العلوم و الآداب، فإن بناء القصيدة كان من بين تلك المظاهر التي ورثها شعر المغرب عن شعر المشرق. ومن هنا انحدرت الظاهرة الطللية إلى شعر المغاربة، وشكلت لدى المحافظين منهم أساسا فنّيا في قصائدهم على اختلاف أغراضها الشعرية، و التي من بينها: المولدية. وللتدليل على ما نذهب إليه، نتخذ من مولدية أبي زكريا يحي بن خلدون نموذجا، حيث يقول في مقدمتها: (2)

سَقى الدّارَ بالجَرْعَاءِ من جَانِبِ الشّعَبِ   سَحَائِبُ دَمْعِي إنْ وَنَت أَدْمُعُ السُّحْبِ
وَرَوْضَ مـا بَيْـنَ العقِيـقِ إلى النَّقَـا   وَحَيَّى بِذَيّـاكَ الحِـمَى زَمَـنَ القُـرْبِ

---

(1) خليف مي يوسف، القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب- مصر 1989، ص 164.
(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 230.

مغـاني شـمـوسٍ، أو ربوعُ أهـلّـةِ ... طَلَعْـنَ بروضٍ أوْ بَزَغْـنَ على القُضْـبِ
هنـالِكَ أعْطَيْـتُ الهَـوَى فضْلَ مِقْـوَدِي ... وَجُدْتُ مُطِيعًـا بالحَشَاشَـةِ والقَـلْـبِ
فَيَـا عَجَـبًـا! لا مِـنْ تَنَـائي مَـزَارِهَـا ... ولَكِـنَّهُ إنْ امْـكَنَـتْ عيشَـةَ الصَّـبِّ
وقَفْـتُ بأطـلالِ الرُّبُـوعِ رَكَـائِـبي ... بَـلأْيٍ عَـرفتُ الدَّارَ عـافيـةَ التُّـرْبِ

يدعو الشاعر - على عادة الشعراء القدامى- بالسقيا لديار الحبيب، على أن تسقى بدموعه إن امسكت السماء عن المطر، او اصاب السحب فتور وضعف فقصّرت في إرواء تلك المواطن. ثم يواصل الدعاء مستخدما واو العطف في بداية البيت، والتي افادت معنى الاستمرار والتوافق مع السياق السابق، و ذلك بأن تُزهِر حمى الحبيب، وتُبْعث فيها الحياة من جديد، وكأنه يريد بذلك استعادة ماضيه السعيد الزاهر. يتضح هذا بجلاء في الشطرة الثانية من البيت الثاني حينما يرسل التحية لتلك البقاع، مستعيدا زمن القرب في قالب التمني، ليسترسل بعد ذلك في إضفاء مظاهر الحسن على مواطن الحبيب، مستعينا في وصفه باستعارة عناصر الطبيعة التي تحقق للمكان جانبا جماليا.

ثم يكشف عن سر تعلقه بتلك المواضع، وسبب حرصه على الدعاء لها وإظهارها في صورة مشرقة جميلة متجددة، وهو أنّها كانت تضم ديار الحبيب، وتحفظ له ذكرياته السعيدة. ويُطلعنا الشاعر عن سبب تأخره عن زيارة هذه البقاع، حيث لا يرجعه إلى البُعد وامتداد المسافة، إنما لظروف أخرى أعاقته عن الحُلولِ بها. إلى أن كانت الفرصة لزيارتها، بعد زمن طويل، حيث أوقف ركائبه على معالم الديار التي لم يتعرف عليها إلاّ بعد جهد وعناء وطول تَمعُّن في المكان، وذلك ما يوحي بطول غيابه عنها، بدليل وجود القرينة اللفظية "لأيٍ"، التي تكشف عن فِعل الزمن في تَغْييبِ معالم الديار. تضاف إليها كلمة "عافية"، التي تُحيلُ على صُوَرٍ باهتة غير واضحة الصفات .

والقارئ لهذه الطللية لا يجد كبير عناء في اكتشاف تلك التقاطعات بينها وبين ما ورد في طلليات المعلّقات، واخصُّ بالذّكر هنا، معلقة زهير بن أبي سلمى، حيث ينعكس ظلُّ هذا الشاعر بقوة، لاسيما في البيت الأخير.

ومن علامات هذا التقاطع أيضًا، حرصُ ابن خلدون - هنا- على ذكر أسماء المواضع؛ من ذلك: (الجرعاء، جانب الشعب، العقيق، النَّقَا). وهي الظاهرة التي ألحَّ في طلبها الشعراء القدامى في مثل هذا المقطع من القصيدة، وذلك سعيًا منهم لإضفاء صفة الواقعية والصّدق على شعرهم.

وحينما نمضي إلى مولدية أخرى لشاعر الدولة المرينية أبي القاسم عبد الله بن يوسف ابن رضوان الخزرجي، انشدها بين يدي السلطان أبي فارس عبد العزيز في مولد عام (773 هـ) [1]، نجده يُصَدِّرها بحديث الطلل أيضًا، معانقا من خلاله ذلك التقليد الذي درج عليه شعراء العرب منذ عهد التأسيس، فيقول:

قِفْ بالدِّيَارِ فهذهِ أعْلاَمُهَا — يُهْدَى إليكَ مع النسيم سلامها
وإذَا وقفت بها فحيِّ رُبُوعَهَا — وَذَرِ المَدَامِعَ يَسْتَهِلُّ غَمَامُهَا
لتجودَ هاتيكَ النُّجودُ وتَنْتَحي — تِلْكَ التَّهائِمُ بالدموعِ سِجَامُهَا
فَتَعُودَ رَوْضًا دَبَّجَتْهُ يَدُ الحَيَا — ويَمِيلُ رَيًّا أَثْلُهَا وبَشَامُهَا
يا ناظرة أرسلتُها في عَبْرَةٍ — بين الطُّلُولِ فَشَاقَنِي آرَامُهَا

إلى أن يقول:

فاليومَ بَعْدَ نَوى، الأنِيسِ مُقَوَّضًا — أَقْوَتْ مَعَالِمُهَا وصَحَّ وِسَامُهَا
واستوحشَتْ أرجاؤها وتَجاوبتْ — أصداؤها وَدَعَا الهَدِيلَ حَمَامُهَا [2]

فالملاحظ أن الشاعر حاول من خلال هذه الأبيات أن يُلِمَّ بكثير من التقاليد، أو فلنقل المضامين التي ردَّدَها الشعراء القدامى من قبل.

إنه في مطلع هذه المقدمة يستوقف الرَّكْب عند ديار الحبيب كما جرى العُرف، ثم يَبُثُها التحية ويدعو لها بالسقيا والسلامة، لكنها هنا سُقيا من نوع خاص، إنّ مصدرها دموع الشاعر المحب المشتاق الذي أضناهُ الهجر، وأتعبه تَعَذُّرُ المَزَارِ. وإذا كان من مضامين الطللية المعهودة، أن يُعرِّج الشاعر على ذكر مواضع الديار، فإن ذلك ما نقف عليه في البيت الثالث من هذه المقطوعة، حيث حدّد مواطن هذه المنازل "بِنَجْد"، وكذا "تِهَامَة" التي هي مكة. وإذا كُنَّا نقرأ في طلليات الشعر الجاهلي إصرار الشاعر على بَثّ الحياة لمواجهة صُوَر الفناء التي تُشِيعُها الديار المُهَدّمة، وله في ذلك وسائله المعروفة، كنشدانِ الخصوبة من خلال الحديث عن نبات الصحراء الذي يُنْبتُه في ثنايَا الدار وعرضِ ساحاتها، بل وحتى في مواطن رحبة تُحيط بها. أو من خلال تلك الحيوانات التي يُسكنُها هذه الأطلال، ويجعلها تتكاثر وتحقق بذلك التجدد والاستمرارية. إذا كنَّا نقرأ كُلَّ هذا في شعرنا القديم، فإنَّ شيئا منه مبثوث في هذه المقطوعة،

(1) ابن الأحمر إسماعيل، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.
(2) المصدر نفسه، الورقة 66.

حينما حدثنا الشاعر عن بعض نبات البادية، أو بالأحرى، شجرها، "كالأثل" "والبشام" الذي تتجدّد حياته، ويستعيد خصوبته بفعل ذلك الاستسقاء، والأمل في النّمَاء.

كما حرص كسابقيه على أن يُسكِن الحيوان داخل هذا الطلل، فجعل الآرام تأوي إليه، وتبعث فيه الحياة من جديد.

وإذا كان مشهد الديار المهجورة يبعث في الشاعر ألوانا من الأَسَى وظلالاً من القتامة والحزن، ويُحرِّك في نفسه الحرقة والمواجع، أسفا على عهدها المشرق الذي ذهب وانقضى، فإن ذلك ما تجسده الأبيات، الخامس والسادس والسابع. لِيُمْعِنَ بعدها في وصف مشاهد الهدم وصُوَر الإقفرار، حيث يذكر أنّ هذه الديار بعد ان نأى عنها الأهل والحبيب، غدت عرضة لعوامل الفناء وقهر الزمن، فَقَوَّضَت واستوحشت، إلى درجة أن أصبحت ترجع الصَّوت، وفي ذلك إمعانٌ في تصوير مشهد الإقفرار.

ولا شك أن الشاعر بقدر ما يحرص على تصوير وُجُوهِ الخراب، وعلامات الوحشة، يستنكر بالموازاة هذا الواقع، ويسعى إلى استعادة البناء، وبعث ذلك الماضي الزاهر من جديد.

ولمّا كانت هذه الأبيات، هي مقدمة لقصيدة مولدية، وبالتالي مدح الرسول(ﷺ)، فإنّ هدف الشاعر هنا يدخل في إطار المَسْعَى، أو الأمل في استعادة ذلك العهد المُحَمَّدِي الذي كان عزًّا للإسلام والمسلمين.

أمّا شاعر الدولة النصرية وأميرها إسماعيل بن الأحمر، فقد ركّزَ في طلليته التي صَدّر بها إحدى مولدياته، على مضامين أخرى، كان لها حضورها القوي في مقدمات الشعر العربي القديم. من ذلك، إعلان الوقوف على الدِّيَار المهدمة، وما يثيره ذلك الموقف العسير من وقع اليم في النفس، وتأجُج في المشاعر واستسلام للبكاء. كما التَفَتَ إلى عنصر محاورة الطلل، ومحاولة استنطاقه، مع قناعته بعجزه على الردّ، واستعجامه على النطق، فيكون سؤاله سؤال اليائس المهزوم، وذلك ما يعمّق إحساسه بالحزن، و الفراغ، والقلق. يقول في هذا المعنى:(1)

تَـــراءَتْ بِبَـــابِ السَّـــرْحَتَيْنِ دِيَارُهَـــا فَـرَوَّضَ روضُ الـوُدِّ حيـنَ ازديادهـا
ديـــارٌ بهـــا قـــد أرسلتُ دَمْعِـي هَـوًى غـداةَ بهـا نفسـي أُطِيـلَ اعْتِبـارُهـا
وقفـــتُ بهـــا مُسْتَوقِـــدًا نـــارَ لوعَـــتِي وقـد أُجِّجَـتْ في سـاحة الشَـوْقِ نارُهـا

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 378-379.

إلى أن يقول:

أقمتُ بِتَسآلِ الديارِ مُتَيَّمًا	لأنَّ بَيْنَ ذي بَيْنِ أُبينتْ دِيارُهَا
واعرتُ في عَجْمِ الطُّلولِ عن الهَوَى	بأنفاسِ نفسٍ قد أُثيرَ أُوارُهَا
فعيَّتْ جوابًا والجَوَى بي مُقَيِّدٌ	عليها واشجاني أقرَّ قرارُهَا

أمّا في طللية عبد الرحمان بن خلدون التي نقتطعها من مولديته البالية التي تُقدّم بها إلى السلطان النّصري أبي عبد الله بن الحجاج في مولد عام 764هـ، فقد آثر أن يحدّثنا عن أثر عوامل الهَدْم في الديار، وكذا عن مفعول الطلل في النفس. قائلاً: [1]

مَا هَاجَنِي طربٌ ولا اعتَادَ الجَوَى	لَولاَ تذكُّرُ منزلٍ وحبيبِ
أَهْفُو إلى الأطلالِ كانت مَطْلَعًا	للبَدْرِ منهم او كِنَاسَ رَبِيبِ
عَبَثَتْ بها أَيْدِي البِلَى وتَرَدَّدَتْ	في عِطْفِهَا للدَّهْرِ ايُّ خُطُوبِ
تَبْلَى معاهِدُ هَا وإنَّ عُهُودَهَا	ليُجِدُّهَا وَصْفِي وحسنُ نَسِيبِي
وإذا الدِّيَارُ تَعَرَّضَتْ لِمُتَيَّمٍ	هَزَّتْهُ ذِكْرَاهَا إلى التشبيبِ

حيث يطلعنا الشاعر من خلال البيت الأول عن مكانة هذا الحبيب، وبالتالي منزلة هذه الأطلال، و تأثيرها في النفس بحكم أنّها امتداد لهذه المرأة، بل هي المثير البديل الذي حلَّ محلّها، بعد نَأْيِهَا وغيابها، لأنها كانت في يوم ما تضمُّ انفاسها، وكانت ايضا فضاء لذلك الحب، وتلك الذكريات الجميلة. ومن هنا يمنح الشاعر هذا المكان سلطة، ويمكّنُه من ممارستها خير تمكين، حيث يغدو مصدرا لثنائية ضدية تتحكم في أجوائه النفسية؛ فهي منبع الحرقة والأسى والحزن، بقدر ما هي ايضا منشأ سعادته، وسبب طربه، لقوله: (ما هاجني طربٌ ولا اعتاد الجوى).

وقد أمسك الشاعر بالأداة التي تعمّق له المعنى الذي يريده، حيث استخدم "لولا" بكُلِّ ما يحمله هذا الحرف من قوة المنع، وفعالية التخصيص، هذا التخصيص الذي يتعلق بما يليه من الكلام، وهو تذكرُ المنزل والحبيب، فإذا انتفى هذا الأخير، وهو (المثير) غابت الاستجابة، التي هي (الطرب، والجوى) وفي هذا سعي منه إلى تكثيف المعنى، وإيحاء قوي بمنزلة الحبيب لديه.

وبهذا، اكتسب الطلل مفعوله الإيجابي في تحريك احاسيس المُحب، تُترجمُ ذلك كلمة (اهفو) التي تفيد لغةً، خفقان القلب، أو الذهاب في إثر الشيء. وهو المعنى الأقرب داخل هذا

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 508 .

السياق؛ أي إن قلب الشاعر كان يستجيب بالخفقان كلّما استحضر صورة تلك الرسوم والآثار، بل قد يجد نفسه منقادًا في تلقائية تامة نحوها، وفي نغمةٍ يَعْلُوهَا الأسَى وتلفُّها الكآبة.

ثم يعرض علينا في البيت الثالث مآل تلك الديار وما أصابها من عوادي الدّهر وقهر الخطوب.

وتعميقا للدلالة، لجأ إلى الأسلوب الاستعاري، حيث شخّص "البلَى"وأعطاه صورة الإنسان، وأكسبَهُ أَيْدٍ هدّامة عاثت في معالمها.

لكن ابن خلدون هنا –وعلى غرار من سبقوه- لا يستسلم لعوامل الفناء وقوى الهدم، بل يحاول أن يخلق في المقابل قوى البناء، وأسباب التجدُّد والاستمرارية في الحياة داخل هذا الطلل، مع تغيُّر طفيف، هو أن الشاعر الجاهلي أعاد الحياة بوسائل مادية، كالحيوان والنبات، في حين آثر الشاعر هنا الجانب المعنوي في تحقيق هذا التجدُّد والبقاء. فإذا كانت الدار كشكل ومادة "المعاهد" قد أتى عليها الدهر وقهر الطبيعة، فإنها في جانبها الروحي "العهود" ظلَت قائمة متجدِّدة، خلّد حضورها الدائم، كثرة الوصف وحسن النَّسيب.

وفي أسلوب تقريري، يُصرّح الشاعر في البيت الأخير بأن هذه الديار ستظل تحظى بمادة التجدُّد ووسيلة الاستمرار "النَّسيب"؛ فهي الباعث القوي على التَّشبيب، وهي مصدر الإلهام الشعري. وهذا ما يُحيلُ على الذهن بأنَّها تحمل عوامل بقائها في ذاتها، لأنها هي التي تُلْهِمُ الشاعر، وتحفِّزهُ على قول الشعر الذي يُخَلِّد ذكرها، ويُجَدِّد حضورها.

إنّ هذه النماذج وغيرها من تلك التي احتوتها القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي، تقوم دليلا على التفات هؤلاء إلى ذلك المقوِّم الفنِّي الذي أسَّسَهُ الشعر العربي منذ بداياته الأولى، ممثلا في الوقفة الطللية، التي كانت تُشكل أساسًا هامًّا يدخل في تشكيل ذلك البناء الذي ارتضاهُ شعراء العرب القدامى للقصيدة العربية، وألَحُّوا في طلبه، وشاركوا في إلزام الشعراء من بعدهم في الالتزام به.

وما يسجل أيضًا أن شعراء المغرب العربي –من خلال القصيدة المولدية- لم يخرجوا في مقدماتهم الطللية عن تلك المضامين أو المعاني التي تداولها القدامى، من حيث الوقوف على الطلل والبكاء عليه، والدعاء بالسقيا للديار، وذكر أسماء المواضع، وتصوير مشهد الخراب، ونقل معالم الإمّحاء والبلى ومساءلة الرسم و عجزه عن الجواب، وما يَعْقُبُه من الحديث عن

موقف الشاعر و نفسيته إزاء ذلك. ثم الإشارة إلى تحوُّل الدار إلى مأوى للحيوان، وذكر ما ينتشر بساحاتها من نبات، إلى ما سوى ذلك من العناصر التي شكلت مضمون الطللية.

كما أن ما يلاحظ انطلاقا من النماذج المتقدمة، أن هذه المقدمات وإنْ تقاطعت فيما بينها، لم تكن متطابقة تطابقا كليا من حيث المضمون، فكل شاعر ركّز على جوانب وزوايا معيّنة في الطلل، وهذا يدخل في إطار تحقيق التّلوين الشخصي، وحضور ذاتية المبدع، أو ما تُملِيه خصوصية الفروق الفردية بين هذا وذاك، وكذا طبيعة الموضوع. ومع ذلك تظل هناك قواسم مشتركة ثابتة، تحققها تلك المحاور الكبرى التي تدخل في تشكيل الصورة العامة للطلل، والتي استقاها هؤلاء جميعا من معين واحد، هو النص —النموذج- القديم.

والسؤال الذي يبدو جديرًا بالطرح قبل تخطّي هذا العنصر، هل يُصنَّفُ هذا التقليد للظاهرة الطللية ضمن النمطية السلبية، أم أنّه يمثل لدى هؤلاء نَمطية واعية، وحضورًا إيجابيا لهم؟ وبعبارة أخرى: هل الطلل في المولدية هو نفسه الذي قرأناه في الشعر العربي القديم بشكله وروحه؟ أم أنّ هناك تدخُّلا من الشاعر يجعله تقليدًا في الشكل فقط، ووعاء يستوعب روحا أخرى تنسجم وروح القصيدة ككل؟. إنّ هذا ما سَيُحيلُنَا على قضيتيْن على قدر كبير من الأهمية؛ قضية العلاقة بين المقدمة والموضوع وإشكالية الوحدة، والحديث عن رمزية هذه المقدمات. وهذا ما سنطرقه في موضعه، بعد الإلمام بأنواع المقدمات التي تصدّرت القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي.

المقدمة الغزلية

تعدُّ المقدمة الغزلية من أهم المقدمات التي صَدَّر بها شعراء العرب قصائدهم، وقد وردت موالية للطللية، كما استقلت عنها في كثير من الأحيان وحَلَّت محلّها فكانت استهلالا للشعراء.

والذي يعود إلى تراثنا النقدي القديم يسجل ما حَظِيت به هذه المقدمة من اهتمام كبير، وقد كان ذلك انطلاقا ممّا تُحدِثه من أثر في المتلقيّ، أو بما تُعبِّر به عن ذاتية المبدع، وما تتيح له من فُرَص البَوْح بمكنونَاتِه وفيض مشاعره.

وقد كان ابن قتيبة(1) ممّن ربطوا هذه الأهمية بدائرة التلقّي، حينما حصر وظيفة

(1) ينظر ابن قتيبة، الشعر و الشعراء، ص 27.

النّسيب في إثارة اهتمام المستمعين، بِلَفْتِ أنظارهم، وشَدِّ أسماعهم إليه واستمالة قلوبهم.

وقد تبعه في ذلك ابن رشيق، حيث جعل من النّسيب أداة لاستمالة المتلقي، وإرضاء طِبَاعِهِ. كما عدّه وسيلة إغراء تستدرج إلى الموضوع الرئيس، يقول: "وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنّسيب، لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول، بِحَسَبِ ما في الطبّاع من حُبِّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وإنّ ذلك استدراج إلى ما بعده". (1)

وإذا كان على الشاعر أن يراعي ذوق المتلقّي، فإنه بالموازاة لابدّ أن يُرْضِي تجربته الشعورية، ومن غير الممكن أن يتجرد هذا المقطع بالذات من ذاتيته "فالشاعر أيًّا كان نوع شعره... يهدف بِنَظْمِ الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية في نفسه أَوّلاً، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم بـه". (2)

وقد التفت ابن رشيق إلى هذا الجانب حيث كشف عن أهمية الاستهلال الغزلي من خلال ربطه بالمدح، فرأى فيه مُثيرًا يَسْتَفِزُّ انفعاله، ويحرّك فيه طاقة كبيرة من المشاعر، من خلال حديثه عن الحبيب، ليكون بعد ذلك مُهَيًّا للاسترسال في موضوع القصيدة أيًّا كان مضمونه. إنّ النّسيب بمعنى آخر - وفق هذا المفهوم- ممرٌّ ضيّق خطير، إذا ما أُتِيحَ للشاعر عبوره، سهُل عليه بعد ذلك ما تبقى من مهمته. يقول ابن رشيق في هذا المعنى: "إذا تفتح للشاعر نسيبُ القصيدة فقد ولج من الباب ووضع رجله في الرِّكَاب". (3)

وعادة ما يَنْتَظم مضمون الغزلية محوران أساسيان؛ أحدهما يختص بوصف الحبيبة، وذلك بتعداد مفاتنها الحسية، بالإضافة إلى محاسنها المعنوية. وثانيهما يتعلق بالشاعر المُحِبِ، ويصوِّرِ انفعالاته وعواطفه بكل ما تحتويه من حُبٍّ، وعشق، وحنين، ووَلَعٍ.

وضمن هذا المحور، يسترسل في تعداد مظاهر المعاناة، خَاصَّة حينما يقارن بين حاضره التعيس وماضيه الزاهر، العامر بالسعادة أيّام كان يحظى بحرارة اللقاء ونعيم الوصل. وهنا تتملكه مشاعر الحسرة والأسى لما آل إليه حاله، بسبب انطفاء ذلك الماضي الذي غالبا ما يُحمّل مسؤولية ضياعه للحبيبة التي صدّته وآثرت الهجر والنّوى، غير مبالية به وبمشاعره. ومن خلال هذا العنصر، يكشف عن صورة العاشق العربي الذّليل أمام الحبيبة؛ إذ هي المطلوبة المترفّعة، المُتَسَلّطة أحيانًا. وهو المحب الخاضع الذي يطلب وُدّها دومًا، ويحرص على استمرار

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 225.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية –القاهرة 1997، ص 187.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 206.

العلاقة وتعميقها. وما البكاء الذي يستسلم إليه الشاعر والدموع التي يذرفها تباعا حينما تضيق به الدنيا ويغمره اليأس إلاّ وجه من وجوه ذلك الضعف والخضوع.

ويتعمق هذا المعنى أكثر حينما يعمد إلى المقارنة بين حاله وحال الحبيب أحيانا، إذ يُعدِّدُ ما يصيبه من سَقَمٍ وعِلّةٍ في الجسم، في حين تظل الحبيبة سليمة معافاة. وبقدر ما يتكبّدهُ من مواجع الهجر وأرق الليل، تنام هي قريرة العين مرتاحة البال.

ومن الشعراء من لا يجنح إلى هذه المقارنة، لكنّه يحدّثُنا فقط عن نفسه، وما تجرّعَهُ من مُرِّ الغرام، وآلام الفرقة، وضنى الحُب، دون أن يلتفت إلى ما أصاب الحبيبة من كل ذلك.

والقارئ لمقدمة الغزل في القصيدة المولدية يلحظ ما يسجله هذا المحور الأخير من حضور قوي، على عكس المحور الأول، إذ قليلا ما يقف الشاعر عند وصف المرأة وما يتعلق بها، سواء على المستوى المعنوي، أو ما يتصل بالجانب الحسي، الذي نذكر بشأنه - كما سيتضح لاحقا- أنه غائب، باستثناء ما ورد ورودا خفيفا عند شاعر الدولة الحفصية ابن الخلوف القسنطيني.

وفي المقابل، نجد أن معظم المعاني التي تضمنتها هذه الغزليات، تختصُّ بالشاعر المُحب، وتنقل لنا مشاعره ومواقفه، وما يعتريه من تأزُّم، وقلقٍ، وعناء، وسُهدٍ، وحرقةٍ، ونحول جسم، وتَطلُّع إلى الحبيب، و لهفةٍ للّقاء.

ومن النماذج التي نستدلُّ بها في هذا المقام، ما ورد في مولدية ابن زمرك الغرناطي "النونية"، حيث يستهلها بمقدمة غزلية، قائلا:

لعلَّ الصَّبا إنْ صافحَتْ رَوْضَ نَعمَانِ ... تُـؤَدِّي أمانَ القَلبِ عن ظَبْيَةِ البَانِ
وماذا على الأرواحِ وَهْيَ طَلِيقَةٌ ... لَـو احتَمَلَتْ أنفاسـها حاجـة العاني؟
وماحَالُ مَنْ يَستَوْدِعِ الرِّيحَ سِرَّهُ ... ويَطْلُبُهَا وَهْيِ النَّمُومُ بِكِتْمَانِ؟
وكالطَّيْفِ أستَقْرِيهِ فِي سِنَةِ الكَرَى ... وَهَلْ تَنقَعُ الأَحْلامُ غُلَّةَ ظَمآنِ
أُسَائِل عن نَجْدٍ وَمَرْمَى صَبَابَتِي ... مَلاعِبَ غِزْلانِ الصَّرِيمِ بِنَعْمَانِ
وأُبْدِي إذَا رِيحُ الشَّمَالِ تَنَفَّسَتْ ... شَمَائِلَ مُرْتَاحِ المعاطِفِ نَشْوانِ
عُرِفتُ بهذا الحُبِّ لَمْ أَدْرِ سَلْوَةً ... وانِّي لِمَسْلُوبِ الفُؤَادِ بِسُلْوَانِ
فَيَا صَاحِبَيْ نَجْوَايَ والحبُّ غَايَةٌ ... فمِن سَابِقٍ جَلَّى مَدَاهُ وَمِنْ وَانِي
وَرَاءَكُمَا مَا اللَّوْمُ يَثْنِي مَقَادَتِي ... فَإنِّي عن شَانِ المَلامَةِ في شَانِ

وإنِّـي وإنْ كنــتُ الأبــيَّ قِيَــادَهُ
لَيَــأمُرُني حُـبُّ الحِسَـانِ وينهَـانِـي

ولازلـتُ أرْعَـى العَهْــدَ فِيمَنْ يُضِيعُــهُ
وأذكُـرُ إلفِـي مَـا حَيِيتُ وَيَنْتسَـانِـي

فَلا تُنْكِرَا مَــا سَامَنِــي مَضَضُ الهَـوَى
فَمِـنْ قَبْـلُ قَـدْ أوْدَى بِقَيْـــسٍ وغيــلانِ

لِيَ اللهُ إمَّـا أوْمَـضَ الـبـرقُ فِـي الدُّجَـى
أُقَلِّـبُ تحـتَ اللّيْـلِ مُقْلَــةَ وسْنَــانِ

وإنْ سُلَّ مِــنْ غِمْــدِ الغَمَـامِ حُسَامُــهُ
بَـرَى كَبِـدِي الشَـوْقُ المُلِـمُّ واضْنَانِـي

تَــرَاءَى بأعــلامِ الثَنِيَــةِ بَاسِمًــا
فأذكـرني العهْـدَ القديـم وأبكـاني

أسـامِرُ نجـمَ الأُفُـقِ حتَّـى كأنَّنَـا
وقَـدْ سَـدَلَ اللَّيْـلُ الـرِّوَاقَ حَلِيفَـانِ

ومِمَّـا أُنَاجِـي الأُفْـقَ أُعْلِـهِ بِالْـجَـوَى
فَأرْعَـى لَـهُ سَرْحَ النُـجُـومِ وَيَرْعَانِـي

وَيُرْسِلُ صَوْبَ القطْرِ من فَيضِ أدْمُعِي
وَيَقْدَحُ زَنْدَ البَرْقِ مِنْ نَارِ أشْجَانِي (1)

فالمعاني التي تضمَّنَتها هذه الغزلية تتعلق جميعها بالمحبِّ، لا بالحبيبة. وقد ركَّزَ فيها الشاعر على إظهار علامات الوجد وفرط الصبابة، وبدا من خلالها في صورة العاشق المُعذَّب الذي هام بِحُبِّ هذه المرأة، وذاع أمره بين الناس، ذلك أنَّه اتخذ من ريح الصَّبا رسولاً، أَوْدَعَهَا سِرّهُ، وحمّلها التحية للحبيبة، وهو يعلم علم اليقين أنها لا تحفظ السِرّ. يتضح ذلك من خلال الاستفهام التعَجُّبي الذي وظّفهُ في البيت الثالث (وما حال من يستودع الريح سرّه؟). ثم يُثَنيّ في البيت المُوالي بتساؤلٍ آخر يُؤَدِّي الغرض نفسه، ويحمل معنى الإنكار، (وهل تنقع الأحلامُ غُلّة ظمآن). ذلك أن الطيف الذي يتراءى للشاعر من خلال الأحلام، لا يمكن له أن يغني عن حرارة اللقاء الحقيقي، ولاَ يَحُلُّ بديلاً عن صاحبته.

ثم يُحَدِّدُ لنا البيئة المكانية التي كانت مرابع للصِّبا، ووعاءً للذكريات الجميلة، وفضاءً ضمَّ ذاك الحب الجميل، فيَجعلُهَا في "نَجْد" ولهذا المكان خصوصية واضحة، لاسيما في القصيدة المولدية، وهي تحيل على حبيب من نوع خاص.

ويلتفت الشاعر إلى عناصر الطبيعة كمثير يحرك كوامنه، ويستثير مشاعره، إنَّها ريح الشمال التي كثيرا ما تردَّدت في غزليات شعراء العرب القدامى الذين البسوها تلك الإثارة القوية حتى غَدت امتدادا للحبيبة، وصَار لها مفعولها في نفوس المحبِّين الذين تختلف استجاباتهم بحسب المواقف، وطبيعة الحالة النفسية؛ فقد يستجيبون بالانشراح و الرِّضا، وقد يكون الأمر على خلاف ذلك فتكون باعثا على القلق والحسرة وَهُمْ في مَنْأَى عن الحبيبة، تعوزهم الوسيلة، وتَخُونُهُم الحيلة في الاجتماع بها.

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 493-494.

وقد كان ابن زمرك من الفئة الأولى، حيث شملته السعادة، وغمرته النشوة، استجابةً لهذا المُثير.

ويعترف الشاعر بهذا الحب، وبأثره في نفسه، وأنّه وفيٌّ دائمٌ على العهد، لاَ يَتَسَلّى عنه بغيره، وأنّى له ذلك وقلبه صار رهينة لدى الحبيبة.

ومما يكشف عن عمق تجربة الشاعر الغرامية أنه لم يَعُد يكترث لِلَوْمَةِ اللائم، وأنَّ كلام العُذّال لا يُثنيهِ عن سبيله ولا يصرفه عن غايته.

ومن علامات هذا العمق أيضا، أنه صار طيِّعًا، خاضعا أمام الحبيبة، يمتثل للأوامر والنَّواهي، (يأمرني حبُّ الحِسَان و ينهاني). هذا رغم ما عُرف به من شِدّة البأس و قوة الشكيمة. إنّه يمثّلُ تلك النّمطية التي تعاورها شعراء العرب، و التي يبدو فيها المُحِبُّ ذليلا مهزوما أمام المرأة؛ إذ على قدر ما يُظْهِرُ لها من صُور اللطف، و علامات التقرب، تقابله بالتمنّع، وبالصدِّ و الهجرة، وقد يكون النُّكْرَانُ أحيانا. وقد أشار الشاعر إلى شيء من هذا حينما صرّح أنه ظل يذكر الحبيبة رغم أنّها تناسته وشُغلتْ عنه، وأنه كان راعيا للعهد الذي كانت قد أضاعته وتنكّرت له.

وطبيعي بعد هذا المآل المؤسف أن يتوسل بها، ويدعوها لأنْ تَتَلطّف وتُقدِّر قيمة معاناته، وما تحمله من مواجع هذا الحب، الذي كان في يوم ما قد أَوْدَى (بقيْس وغيلان)، ويقصد بهما: مجنون ليلى قيس بن الملوّح، وذَا الرُّمَّة[1]، المعروف بشاعر الحب. وهو بهذا يُطعِّم نَصَّهُ برمز تراثي ليؤدّي وظيفته كاملة في التعبير عن سلطة الحُبِّ وقهره.

ويستوقفنا الشاعر مرة أخرى أمام عنصر كوني آخر، وُظِّفَ كمثير يحرِّك كوامن النفس لدى المُحبّين، إنه "البرق" الذي يُمثل أداة متوارثة أيضا، تداولها تراثنا الشعري القديم بشكل واسع. وقد استُخدم هنا ليؤدّي الوظيفة المعهودة؛ فإذا ما أَوْمَضَ ليلا، استجاب الشاعر بالسهر، وظل يقلّب مقلته وسط الدُّجَى، وإن كان قد غالبه النُّعَاس. وقد جعل ذلك استجابة شرطية مقرونة بِسَنَا البرق، وأداة الشرط هنا "إمّا".[2] وكُلّما تحقق هذا الشرط، كان ردُ

(1) المصدر السابق، ص 494، (هامش الصفحة).

(2) ورد في لسان العرب ما نصُّه: قال الفرّاء، قال الكسائي في باب "أما" و "إمَّا" إذا كنتَ آمِرًا، أو ناهيا أو مخبرًا فهو "أمَّا" مفتوحة. وإذا كُنت مشترطا، أو شاكًّا أو مخيِّرًا، أو مختارًا، فهي "إمَّا" بكسر الألف، ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، مادة "أما"، دار المعارف، مصر، (د.ت) ج1، ص 122

الفعل بالسُّهْدِ والضَّنَى، واشتعال الكَبِدِ شوقًا. لأنَّ البرق وقد صار من مُتعلقات الحبيبة، فإنه من شأنه أن يُثيرَ ذكراها، ويُعيد على الشاعر عهده القديم، أيام كان ينعم بالحُبِّ والوصال. وهو ما يعمِّق صَدْمته بحاضرِهِ الكئيب، فيستسلم للبكاء، الذي هو وسيلة تنفيس، بقدر ما هو دليل أيضًا على حالة اليأس والعجز.

وقد حاول أن يعمِّق حالة الأرق والسهر حينما اتخذ من النجم خليلا وجليسًا يُسَامِرُهُ، ويبادله الحديث اللَّيلي، فأمْسَيَا - والحال كذلك حليفين في مواجهة غربة الليل ووحشته. وبَدَا أفق النجم للشاعر - وقد شاركه هذا السَّمر- قد نالت منه عدوى الحبِّ وحرقة الجوى، فصار كلاهما عَوْنًا للآخر، يتبادلان العناية والرعاية فيما بينهما.

وفي مولدية أخرى، لشاعر القصْرِ النصري لسان الدين بن الخطيب، نقرأ مثل هذه المعاني، إذ حدَّثنا عن تباريح الشوق، وبكاء الأسى، وعن ريح الصَّبا وما تهيجه من الذكرى، وما تفجِّر من مشاعر مَبْعَثُهَا لواعج الشوق وحرقة الجوى، تنتهي بالشاعر إلى ذرف الدموع الغزار. كما استوقفه البرق الذي صار يحنُّ إليه، لأنه كلَّما لاَحَ، ذَكَّرَهُ بالحبيبة. وقد أضفى عليه نوعا من الخصوصية حينما نَسَبَهُ إلى الحجاز، فكشف بذلك عن البيئة المكانية التي احتضنت هذا الحبيب، والتي تُعد مفتاحا يُسعفُ المتلقي في التعرُّف إليه، بحيث لا يخرج هنا عن شخصية الرسول (ﷺ).

ومن المعاني التي طرقها الشاعر أيضا، الهجر وما يترتب عنه من القلق والسهد، ثم نكوص المحب - وقد ضاقت به السُّبل- إلى تلك المرحلة المَرِحة من عهده القديم، ومعانقة تلك الأجواء السعيدة في حنين جارف.

كما حدَّثنا عن الصَّبِّ الذي يكتم شوقه فتفضحه الدموع، يقول في هذا المضمون:

دَعَـا عَـزَمَـاتِي والمَـطِيَّـةَ والوَخْـدَا ... وإلاَّ فَكُفَّـا الشَّـوْقَ عَنِّـي والوَجْـدَا
وَلاَ تُصْلِيَا دَمْـعِي بِتَجْرِيـحِ مُقْلَتِـي ... فَدَمْعِـي مَقْبُـولٌ علـى القَلْـبِ مَـأدَا
ألـم تَـرَيَـانِي كُلَّـمَا هَبَّـتِ الصَّبَـا ... أَبُـلُّ بِهَـا مـن نَـارِ لَوْعَـتِي الخَـدَّا
وَأَصْبُـو إلى البَـرْقِ الـحِجَازِيِّ كُلَّمَـا ... أَجَالَـتْ أَكُـفُّ الأُفْـقِ فِي آسِهَا الزَّنْـدَا
وما كان قبل اليـوم جَفْنِـي سَـاهِـرًا ... نَعَـمْ هجْـرُ سُعْدَى عَلَّمَ المقلة السُّهْدَا
وَلَمَّـا تَـفَانَى الصَّبْـرُ إلا صَبَابَـةً ... تُسهِّـل مِـن وَقْـعِ الحوادثِ مـا اشْتَـدَّا
وَلَـمْ يَبْـقَ مِـنِّي غَيْـرُ رَعْـي موافـقٍ ... تَعَلَّـم منهـا الآسُ أن يحفـظ العهـدَا
حَنَنْتُ إلى العهدِ القديمِ الذي قـضَـى ... حميـدًا فَمَـا أغنَـى الحَنِـينُ وَلاَ أَجْـدَا

لِيَ اللهُ كم أهذِي بنَجْدٍ وَحَاجِرٍ ... وأكني بدعْدٍ في غَرامِي أو سُعْدَا
وما هي إلا زفرةٌ هَاجَهَا الهَوَى ... وأبدَى بها تذكارُ يَثْرِبَ ما أبْدَا
وكم قد كتمتُ الشوقَ لَوْلاَ مَدَامِعٌ ... يُرْوِي حَدِيثُهَا المَحَاجِرَ والخَدَّا
وتخرجُ من بَحْرِ الجُفُونِ جواهِرًا ... تُحَاجِي بها من أذكر الجوْهَرَ الفردَا[1]

أما شاعر البلاط الزياني، يحي بن خلدون، فقد بنى مضمون غزليته المُعَجَّلة، والتي تلت الطَّلل مباشرة على عنصرين أساسيين هما: ريح الصَّبَا واقترانها بذكرى الحبيب، والبرق وما تثيره من لواعج الشوق وفرط الحنين، وما ينجم عن ذلك من أرق وسهرٍ، يقول:[2]

خليليَّ مَالِي كُلَّمَا هَبَّتِ الصَّبَا ... تَذَكَّرْتُ والذِّكْرَى تُهِيجُ لدي الحُبِّ
دِعَا العَتْبَ أَوْ رُدَّا على القَلْبِ عَهْدَهُ ... فَإنَّ وَفَائِي لا يُنَهْنَهُ بالعتْبِ
وما شَاقَنِي إلاَّ تَأَلُّقُ بَارِقٍ ... أطار منامَ العَيْنِ وَهْنًا مِنَ الرُّعْبِ
يُذَكِّرُنِي عهدَ التَّصَابِي بَرَامَةَ ... فأهفو فَيَأْتِي زَاجِرُ الشَّيْبِ بالعَتْبِ

والملاحظ أن الشاعر قد خاطب خليلين بدل خليل واحد امتثالا لذلك الأسلوب المتوارث في مثل هذه المقدمات، مُستفهما في تعجُبٍ عن سِرِّ العلاقةِ التي تربط بين هبوب ريح الصَّبَا، واستجابة النفس. وإن كان يُدركُ سلفًا كُنه هذا السِّرِّ، فيصير الاستفهام هنا أداة استخدمها الشاعر لأجل تأكيد هذه الظاهرة، وتبليغ هذه الحقيقة للمخاطَب. أمَّا عن صيغة التثنية في الخطاب هُنَا دون الإفراد، فالقَصْدُ فيها لا يقف عند حدود ما ورد في تفسير القدماء من أنَّ العادة جرت لدى العرب بمخاطبة الواحد بالإثنين، بل يتعداه إلى حاجة الشاعر النفسية إلى من يشاركه مشاعره، و يحمل معه همومه التي صار ينوء بحملها.

ثم يسألهما أن يكُفَّا عن معاتبته، إذ لا جدوى من ذلك، أمام ما يعيشه من عمق التجربة، وصدق المشاعر، وشدة الوفاء. ليُثَنِّي بعد هذا بالحديث عن مفعول البرق وأثره في النفس، وتفجير مشاعر الشوق. وقد أدَّى الاستثناء في البيت الثالث دورهُ في الدلالة على هذا الأثر وفعاليته في المحب، ليظلَّ مشدودًا للحبيب مشغولا به عن النوم.

وحينما نقرأ مقدمة الشاعر الثغري لمولديته النونية، نجده يتوسع أكثر في توظيف عنصر البرق، إذ يستقبل منه أخبار الحبيبة، و يحمِّلهُ بدوره رسالة لها.

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479-480.
(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 231.

وممّا أضافه في هذه الغزلية، عنصر الطيف وتمنيٌ زيارته كبديل يلتمس فيه بعض العزاء، ويخفف به وطأة المعاناة، يقول في هذا المضمون: (1)

لَـوْلاَ هَــوَى ذاتِ الجِنَــابِ السَّامِـي ... مـا شِمْـتُ ثَغْـرَ البَـارِقِ البَسَّـامِ
بَـرِقٌ يُعَـارِضُهُ الفُـؤَادُ إذَا بَـدَا ... مـا بيْـنَ خفـقٍ دائِـمٍ وضِـرَامِ
فَوَمِيضُـه أذكى الجَوَى بِحَوَانِجِي ... مَهْمَـا تـألّـقَ فِـي مُتُـونِ غَمَـامِ
وَافَـى بِخَـيرٍ عـن رُبـوعِ أحِبَّتِـي ... خـير الحديـثِ العهـدِ بالإلْمَـامِ
يـا بَرقُ صِـفْ حَـالَ المشُـوقِ إليهـمُ ... وَ أرْوِ حَـدِيثَ صَبَابَتِـي وغَـرَامِـي
قَسَمًـا بهـم ومَحَبَّتِـي لِجنَابِهِـم ... وَبِمَـا لَهَـا مِـنْ حُرْمَـةٍ وذِمَـامِ
مـا إنْ سَلَـوْتُ هَـوَاهُـمُ بِسِوَاهُـمُ ... يـومًـا ولاأصْـغَيْـتُ لِلُـوَّامِ
فِـي كـلِّ جـارِحَةٍ غـرامٌ كـامـنٌ ... لـم يَبْـقَ فيهـا مَوْضِـعٌ لِمـلاَمِ
فالقلـبُ مِـنْ فَـرْطِ المحبّـةِ هـائِـمٌ ... والجفـنُ مـن بَعْـدِ الأحبَّـةِ هَـامِ
مـا ضَرَّهُـمْ وَهُـمْ بُـدُورُ تَمَـامِ ... لَـوْ قَصَّـرُوا بالطَّيْـفِ قَبْـلَ تَمَـامِ
أمْ هـل يـزورُ الطَّيْـفُ مَضْـجَعَ سَاهِـرٍ ... مـا ذاقَ مُـذْ هَجَـرُوهُ طَعْـمَ مَنَـامِ
آهٍ لِلَيْـلِـي مـا أمَـرَّ سُـهَـادُهُ ... عِنْـدِي ومـا أحْـلَى جنَـى أحْـلامِ

فالثغري يُقِرُ إقرارًا يقينيًا بأنَّ هيامه بهذه الحبيبة هو الذي جعله يرى في البرق حامل تحية ومُقرِئ سلامٍ منها إليه، لذا فإنّ هذا العنصر الكوني قد أصبح مزوّدًا بمثير قوي يحرك أعماق الشاعر ويلهب مشاعره ويُثير أشجانه.

ولما كان اعتقاده أنَّ هذا البرق قد لاَح من جهةِ الحبيب، فإنّه حمّله وصف حاله وما آل إليه من قلق نفسي، وفرط صبابة، و حرقةِ جوًى وهو في مَنْأًى عنه.

وضمن هذه الرسالة، اكدَّ له مدى صدقه في مشاعره، واقسم بهذا الحب الطاهر أن لن يُبدّل هواها بهوى آخر، ولن يُصغِيَ لِلَوْمَةِ لائم، لأن هذا الغرام قد تمكن منه وسكن جميع جوارحه، واصبح يَسْرِي في كل اعضائه حتى لم يترك مجالا لمعاتب. فالقلب وهو أهم عضو في الإنسان قد غدا هائما بهذا الحبّ، أسيراً لديه. والشاعر إزاء كل ذلك يلوم الحبيبة التي تُسْرِفُ في تعذيبه، وتُمعِنُ في الهجر. ويدعوها لأن تتلطّف وتتكرم بإرسال الطَّيْف لزيارته، فهو قادر على ذلك من غير مخاطرة أو حرج، لأنَّ بإمكانه أن يخترق أستار الظلام، ويسري في ظلمات الليل

---

(1) المصدر السابق، ص 210.

دون أن تدركه عين الوشاة، ليزورَ الشاعر، الذي سيجدُ فيه بكل تأكيد بعض العزاء، و التخفيف من حرقة الشوق وعناء الهجر. إنّه بمثابة جسْرٍ يعبر عليه من شاطئ الحياة التعيسة إلى شاطئ الحب الحالم.

امّا مقدمة الشاعر الملك ابي حمو موسى الزياني التي صدّر بها مولديته البائية التي انشدها بمناسبة مولد عام 768هـ، فتَضَعُنَا امام صورة عاشق ولهانٍ مُعذّب، انهكهُ الهجر واتعبه الهوى، وهي التي نقتطع منها قوله:

الحبُّ أضْعَفَ جِسْمِي فوقَ ما وَجَبَا — والشّوْقُ رَدَّ خَيَالِي بالسُّقَامِ هَبَا
والبَيْنُ أشْعَلَ نَارَ الشّوْقِ فِي كَبِدِي — والدَّمْعُ يُضْرِمُهَا فِي القَلْبِ واعَجَبَا
مَاءٌ، ونَارٌ، وأكْبَادٌ لَهَا شُعَلٌ — والقَلْبُ بينَهُمَا قَدْ ذَابَ والتَهَبَا
ضِدَّانِ قَدْ جُمِعَا عونًا على سَهَرِي — لكن عذابِي بهَا فِي الحُبِّ قَدْ عَذُبَا
ما كُنْتُ أدْرِيهِمَا حتى صَحِبْتُهُمَا — كَرْهًا وَقَدْ يَكْرَهُ الإنسانُ مَنْ صَحَبَا
إحداهُمَا قاتِلِي آهٍ إذا اجْتَمَعَا — وبَعْضُ خَطْبِهِمَا للصَّبِّ قَدْ صَعُبَا
سهرٌ، وبُعْدٌ، واشواق تُلاَزِمُنِي — وكُلُّهَا لِعَذَابِي قَدْ غَدَا سَبَبَا
اكابِدُ الليلَ بالتَّسْهِيدِ مُفْتَكِرًا — وَلاَ أُبَالِي بَعْدَ إنْ طَالَ أوْ قَرُبَا
لَيْلِي نهارٌ، ويَوْمِي كُلُّهُ فِكَرٌ — والنَّومُ مِنْ مُقْلَتِي من بعدهم سُلِبَا
وقد شُغِلْتُ بقلبي كُلَّ مُشْتَغَلٍ — وقد مَزَجْتُ دمًا بالدَّمْعِ مُنْسَكِبَا
وكُلُّهَا لِعَذَابِي فِي الهَوَى سَبَبٌ — ولَمْ أجِدْ لِوِصَالِي بالنَّوى سَبَبَا
أُكَفْكِفُ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنِي فيغمرها — كَمْ بينَ مَنْ بَاتَ مَسْرُورًا ومُنْتَحِبَا
مِنْ بَعْدِ ما كان دَهْرُ الأنس يَجْمَعُنَا — والسَّعْدُ يُسْعِدُنَا والوَصْلُ قد عَذُبَا
ولا رَقِيبَ وَلاَ وَاشٍ بِحَضْرَتِنَا — واليَوْمَ بالبَيْنِ حَالتْ بَيْنَنَا الرُّقَبَا
ما كُنْتُ بالوَصْلِ قبل اليَومِ مُقْتَنِعًا — واليوم أقنَعُ إنْ هَبَّت نسيم صَبَا
كانوا وكُنَّا وَحُكْمُ الدَّهْرِ فَرَّقَنَا — وكم عَسَى يبلغ الانسانُ مَا طَلَبَا(1)

إننا ونحن نقرأ هذه الأبيات، لا يمكن لنا إلاّ ان نستحضر صورة صَبٍّ أَوْهَنَ جِسْمَهُ الهوى، وامتد إليه الخَوَرُ والضعف، فأصابه السُّقام.لقد عبّر الشاعر بدايةً عن موقف من مواقف الحبِّ القاسية التي كثيرا ما اذهلت العُشّاق واورثتهم الضّنى والفجيعة، الا وهو البين والفراق. فأمام هذه الحالة الموجعة، لا يجد مناصًا من البحث عن وسيلة للإفلات منها؛ إمّا بالهروب إلى عالم

(1) المصدر السابق، ص 186-187.

الأحلام، أو بالاستسلام للواقع المأساوي. إنّها صورة من وحي البُعد وتعذُّرِ المزار، ولأجل ذلك يذرف الدموع تعبيرا عمّا أصابه من شدة الوجد، ويتّخذها وسيلة للتّنفيس عن كربه وإخراج حمَمِ ناره المتوقدة في أحشائه. لذلك فقد كانت دموعا من نوع خاص، إنّها حارّةٌ محرقة وكأنما أضرمَتِ النّارَ في قلبه. ويكون – بذلك – قد انحرف بدلالة كلمة (الماء/الدموع) إلى معنى آخر يُبطِل وظيفتها الحقيقية: إطفاء النار، ليكسبها وظيفة عكسية هي: إضرام النار، لذا أصبح يرى في هذين الضدّين (الماء+النار) حَلِيفينْ تعاونا على سَهَره،حيث أصبحا يلازمانه في كل ليلة،حتى لكأنهما صاحباه، رغم وجود المفَارقة وعلاقة التنافر بينهما. لكنّه علّلَ لهذا الجانب بقوله (قدْ يكْرَهُ الإنسانُ من صحبا)وهو كلام –على بساطته- أقربُ إلى الحكمة.

وقد لخص الشاعر منشأ عذابه في ثلاثة مصادر؛ السهد، والبعد، والأشواق، التي غدَت ملازمةً له، وأفقدَتْهُ حتى الإحساس بالزمن.

وإذا كانت عوامل الفُرقة وأسباب المعاناة قد تعدّدت لديه، فإنه في المقابل لم يظفر بسبب واحد يَصِلُهُ بالحبيب، لذا فإنه يستسلم كغيره من المحبّين –في مثل هذه الحالة من اليأس- إلى البكاء علّهُ يُخَفّف من مُصابه.

وممّا أضافه أبو حمُّو في هذه المقدمة، قياسا إلى ما سبق من النماذج، عقد المقارنة بين العهد القديم العامر بالسعادة والأنس ونشوة الوصال في غياب الرقباء والوشاة، وبين حاضره التعيس الذي ضاق بمظاهر الحزْن ووجوه المعاناة، وقد كان للدهر بعوائده –كما يذكر الشاعر- سلطته وسطوته في صياغة كل ذلك.

وحينما نتحوّل إلى مقدمة أخرى لمولدية شاعر البلاط المريني أحمد بن عبد المنّانْ الأنصاري، نجده لا يخرج عن تلك المعاني التي تداولها شعراء الغزل العفيف من قبلُ، وكانت معينًا لا ينضب لشعراء المولديات عمومًا، حيث ركزَّ فيها على الإفصاح بهمُوم الذات العاشقة، قائلا:

لَعمـر سَلْمَى لقـد بانَـتْ ومَـا تَركَـتْ ... سِوَى جَـوًى يَسفَـعِ الأَضْـلاعَ سَافِعُـهُ
ومُنْيَـــةٍ يَتَرجَّاهَــا علــى طَمَـعٍ ... منـْهُ وَيَــأبَى مشوقُ القَلْـبِ جَازِعُـهُ
فِـي ذمّـةِ اللهِ قلـبٌ كلّمَـا ذُكِـرَتْ ... سَلْــمَى تَغُـصُ بِــهِ خَفَقًــا أَضَالِعُــهُ
وإنَّ سَلْـمَى لَظَبْـيٌ فِـي النَّفَـارِ وفِـي ... طُـرُقِ المَـلاَلَــةِ قَـد أعيَـت مَنَازِعُـهُ
مـاذا تُجَرَّعْـتَ مـن مُـرِّ الغرامِ هَـوًى ... يـا قَلْـبُ فيـهِ، وَمـَاذا انـت جارِعُـهُ؟
ابيـتُ لَيْـلِيَ مِـنْ جَـرّاهُ مُكْتَحِـلاً ... بالسُّـهْدِ وَهْـوَ نَـؤُومُ الجفـنِ هَاجِعُـهُ

أُدَافِعُ الوجْدَ فِي سَلْمَى فَيَغْلبُنِي ... والوَجْدُ لا شَكَّ مَغْلُوبٌ مُدَافِعُهُ

أخادِعُ القَلْبَ عنها وَهْوَ يَخْدَعُنِي ... كَذَلك القَلْبُ مَخْدُوعٌ مخَادِعُهُ

وَيْحَ المُحِبِّ لقد نَمَّتْ شَمَائِلُهُ ... بِحُبِّهِ فَهْوَ خَافِي السِّرِّ ذَائِعُهُ

وأيُّ واشٍ به فِي الحبِّ يُكذِّبُهُ ... سُهَادُهُ، أم ضَنَاهُ، أم مَدَامِعُهُ؟

أم نَفْثَةٌ قَذَفَ الوَجْدُ الصَّمِيمُ بها ... طيَّ النَّسِيبِ وقدْ رَقَّتْ وَشَائِعُهُ

هَلْ تَعْلَمَانِ لَهُ راقٍ فَيَطْمَعُ في ... بُرْءٍ، أمِ الحَبُّ داءٌ عزَّ دافِعُهُ (1)

فقد وصف معاناة المُحب، وأعادَ أسبابها إلى ذلك الدافع المحوري الذي ظلّ يتردّد في مثل هذا الشعر، وهو الهجر والبيْن. ثم يُتْبِعُ ذلك بتمنّي الوصال، وإن كان يرى سُبُلَه مسدودة، وموانعه كثيرة و رادعة. وعندها يجدُ فرصة لتعداد صُوَرِ العذاب وأشكال المعاناة، ليقارن بعد ذلك بين حاله وحال الحبيبة، مستخدما بِنْية التضاد التي يقتضيها الموقف، لأنه عادة ما يتحدث الشعراء في هذا المقام عن إقبال المُحبِّ و إعراض الحبيبة، وتَمَنُّعها وإيثارها الهجر. وعن اضطرابه وسهده وأرقه، في مقابل اطمئنانها وخلودها إلى النوم. وقد أكدّ -تبعا للصورة المألوفة- أنّها السبب في هذه الفُرْقَة، وأنّ النفار شيمةٌ رُكِّبَت فيها، مستخدما في ذلك أسلوب التوكيد الذي تحقّقُهُ "إنّ"، و"لام" التوكيد (و أنّ سَلْمَى لَظَبيٌ في النَّفار). بالإضافة إلى هذه الصورة التشبيهية التي أدّت دورها الإيجابي في تعميق المعنى حين شبه الحبيبة بالظبي، وحددَّ وَجْهَ الشبه في "النَّفار"، واختار في ذلك، التشبيه البليغ ليُسوِّي بين طرفيه، وليُوحي بدرجة الإعراض لديها. كما أدت كلمة "النَّفَار" وظيفتها الفاعلة في تحقيق هذه الدلالة، خاصة حينما تقترن بالظبي لأنها تفيد داخل هذا السياق، الإمعان في البُعد والصَّدّ.

وأمام هذا الموقف المُتسلط، يعترف الشاعر بعجزه واستسلامه وفشله في المقاومة، مستخدما في ذلك صيغة المضارع (يغلبني، يخدعني) بما تحمله صيغة هذا الزمن من الاستمرارية، والدلالة على ديمومة الخضوع. ليُرَسِّخَ هذا المعنى أكثر باعتماده التوكيد اللفظي في صيغة (المفعول)، "مغلوب"، "مخدوع" ولهذه الصيغة قيمتها في الكشف عن وقوع فعل الهزيمة على الذات العاشقة.

ولا يفوته في الأبيات الأربعة الأخيرة أن يقف عند عنصر من أهم العناصر التي توارثتها المقدمة الغزلية، وتتعلق بتلك العلامات التي تَشِي بالحبيب، وتكشف عن شدة وجده وفرط هيامه، مهما تَسَتَّر عن حاله، أو حاول عبثا إخفاء مشاعره، فهو كما قال (خَافِي السِّرِّ ذائِعُهُ).

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87-88.

والمطابقة هنا و إن كانت تعبر عن موقفين متضادين، إلا أنها تنتصر للموقف الأخير، يؤكد هذا، أسلوب الاستفهام في البيت المُوالي، حيث يُقرِّر حقيقة مفادها أنَّ الذات العاشقة تعلوها علامات تفضحها وتكشف عن كوامنها. وقد أمسك الشاعر بالأداة التي تحُقّق له هذا المعنى، ممثلة في حرف العطف "أم" التي تكررت ثلاث مرات لتكتسب فاعلية أقوى في تثبيت دور هذه الصفات التي تَشِي بالمحب، وتأكيد مَدَى صدقها، خاصة وأنَّها قد تعدّدَت، منها: "السُّهد، الضّنَى، المدامع، نفثة الوجد"، وهي الصفات التي أورثت الشاعر داء عزّ دواؤه بل يكاد علاجُه يكون مستحيلا إذا حملنا الاستفهام في البيت الأخير محمل الإنكار واليأس.

وإتماما للحديث عن هذا النوع من المقدمات، نقف عند شاعر البلاط الحفصي ابن الخلوف القسنطيني لنَتَعرف إلى مضمون إحدى غزلياته، وهي تلك التي قدَّم بها لمَوْلديته اللامية التي نظمها على غرار لامية كعب بن زهير في مدح الرسول (ﷺ)، الشهيرة "بالبردة". وهي قصيدة مُطوَّلة، بلغت ما يربو عن ثلاثمائة بيت، [1]. شغلت منها المقدمة واحدا وسبعين بيتا، وبالتالي فهي من الطول بحيث لا يتسع المقام لإثبات نصِّها كامِلاً. على أنني حرصت على الاّ يَضُرَّ الانتقاء بمضمونها العام أو بوحدة من وحداتها الأساسية.

وقد استهل الشاعر مقدمته بوصف حال المحب، وما يعانيه من نصَب الليل وقلق السُّهد، وما يعيشه من تأزم نفسي تعكسه تلك الدموع الهاميات ، التي خَلّفت جُرحاً بمقلتيه. وتلك دلالة قوية على كثرة البكاء وجلل الخطب. كما حَدَّثنا عن سطوة الحب وتَسلُّط الحبيب وجوره، مع أنه طرف أساس في الموضوع، يقول في هذا المعنى: [2]

لَشَاهِدِ الدَّمْعِ بالتجريح تَعْدِيلُ ... وَمَا لجفْنِي بحُلْوِ النَّوم تَغسِيلُ
وللهوى حَاكِمٌ قَاضٍ عَليَّ قَضَى ... وَمَا بِهِ قَدْ قَضَى واللهِ مَقبولُ
قَضَى بِسَفْكِ دَمِي فِي الحُبِّ مُحْتَكِمًا ... أمَا دَرَى أنَّهُ عَن ذَاكَ مَسْؤُولُ

ثم يدعو النفس لأنْ تُخلِصَ في حُبِّها، قائلا: [3]

يَانَفْسُ دِينِي بِدِينِ الحُبِّ وَاجْتَنِبِي ... مَا زَخْرَفَتْهُ على السَّمْعِ الأَقَاوِيلُ
وَلاَزِمِي الصِّدْقَ والإِخلاصَ فيه تَرَيْ ... هَذَيَا بِهِ سُفَهَت تلكَ الأباطيلُ

(1) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 32 إلى 106.
(2) المصدر نفسه ، ص 82.
(3) المصدر نفسه ، ص 82.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ لِمُواصفات هذا الحب، أنّه حُبٌّ يحمل طابع القدسية ويمتزج بالطهر والعفاف. يتضح ذلك من خلال هذا الخطاب الديني الذي تُسَجِّل فيه اللغة الدينية حضورا طاغيا، ومن ذلك: (ديني، دين الحب، زخرفته الأقاويل، لازِمِي الصِّدْقَ، الإخلاص، الهدى، سفهت الأباطيل). فما طبيعة هذا الحب الذي أحيط بهذه الهالة الدينية؟ وَمَن سيكون هذا الحبيب الذي بِحُبِّهِ، وبالوفاء لعهده، تتحقق الهداية التي تُسفِّه كل الأباطيل؟ إنّ الحبيب هنا رمزي، تُحدِّدُ ملامحه هذه اللغة، وتحيل على شخصية واحدة محدّدة وواضحة.

يعود بعد هذا ليُفَصِّل الحديث في المعنى الأول الذي صدّر به المقدمة، معدِّدًا علامات الوجد وصُوَرَ العناء، ومسترحما الحبيب، فيقول: (1)

وارَحْمَتَاهُ لِصَبٍّ جِسْمُهُ دَنِفٌ ... وَدَمْعُهُ مُطْلَقٌ والقَلْبُ مَكْبُولُ
لا يَسْتَطِيعُ اصطِبارًا وهْوَ في قَلَقٍ ... ولاَ يُطِيقُ سُلُوًّا وَهْوَ مَتْبُولُ
كأنما قلبُهُ بالنّارِ مُنْبَعِثٌ ... ودَمْعُهُ الصَّبُّ بالطُّوفَانِ موصُولُ
ما تُمسِكُ الدَّمْعَ جفْنَاهُ التي انحبست ... إلاَّ كمَا يُمْسِكُ المَاءَ الغَرَابِيلُ

لِيُصرِّحَ بعد هذا بمنزلة الحبيب، فَيَجْعلهُ أُنْسَهُ ومَطْلَبَهُ وغَايتَهُ، بل وحَيَاتَهُ، قائلاً: (2)

يَا أَهْلَ وُدِّي وأَحْبَابِي ومَنْ بِهِمُ ... طَابَ السَّمَاعُ وَلَذَّ القَالُ والقِيلُ
انْتُم حَيَاتِي وإينَاسِي ومَطْلَبِي ... وأنتم القَصْدُ والمَأْمُولُ والسُّولُ

ويُعَبِّر كغيره عن انكشاف أمره رغم تكتمه عنه، ذلك أن الصَّبَّ تفضحُهُ أشواقُهُ، ليقول مستفهمًا: (3)

حَتَّامَ أكْتُمُ والأشواقُ تُخْبِرُ عن ... مَطْوِيِّ سِرٍّ لَهُ بالعَقْلِ تَعْقِيلُ

وإذا كان عنصر العُذّال يشارك بشكل هام في بناء الغزلية، انطلاقا مِمَّا وصَلَنَا من تراثنا الشعري، فإن الشاعر لم يُهمل هذه اللّبنة، حيث أدار حوارًا بسيطًا بينه وبين لائمه في حبِّه، وإن كان قد استأثر بالكلمة، وحاول إقناعه بالاّ جدوى من لومه، قائلا: (4)

وعَاذِلٌ جَاءَ يَلْحَانِي فَقُلْتُ لَهُ ... دَعْنِي وشَأْنِي فإني عنك مَشْغُولُ

---

(1) المصدر السابق، ص 82-83.
(2) المصدر نفسه، ص 83.
(3) المصدر نفسه، ص 83.
(4) المصدر نفسه، ص 84.

عَـذَبْـتَ قَلْـبي بِتَسْـجِيلِ المَـلامِ فَقُـلْ وَاحَـرُّ قَلْبِ تَلَظَّـتْ فيـه سجّيـلُ

بـاللهِ أقْصِـرِ إذَا مَـا رُمْـتَ تَعْذُلُنِـي وَلاَ تُطِـلْ فَحَـدِيثُ العَـذْلِ مَمْلُـولُ

ثم ينقل خطابه إلى الحبيب الذي يُكنّي عنه بالبدر، فيتوسل إليه، ويدعوه لأَنْ يتَلَطَّفَ ويتَكَرَّمَ، ولو بإرسال الطَّيف، علَّهُ ينقعُ بَعْضَ غُلَّتِهِ، قائلاً:[1]

نَاشَـدْتُكَ اللهَ يَابَـدْرُ علـى فَنَـنٍ لَـهُ مـن الحُسْـنِ تَفْرِيـعٌ وتَأْصِيـلُ

أَأَنْتَ بـاقٍ علـى عَهْدِنَـا أم نُقِضَـتْ عُهُودُنَـا وامَّحَـتْ تِلْـكَ العهـودُ؟

عَلِّلْ بِوَعْـدٍ وَلاَ تَبْخَـلْ بِطَيْـفِ كَـرَى وَخَـلِّ عُمْـري تَقْضيـهِ التَّعَاليـلُ

وإذا كانت الأبيات المتقدمة قد ركَّزَت على وصف حَالِ المُحبِّ، فإن الشاعر بعد هذا ينقل الوصف إلى الحبيبة، مركّزًا على الجانب الحسّي. ونُسَجِّل في هذا المقام أنَّ هذا استثناء انفرد به الشاعر ابن الخلوف في بعض غزلياته التي قدَّم بها لشعره المولدي، حيث زاوج بين الوصف المعنوي والمادِّي، على عكس ما وَجَدْنَا لدى غيره من شعراء هذا الغرض داخل الإمارات الأخرى. و نقتطع مِمَّا وَرَدَ بِشَأْنِ هذا الجانب قوله[2]:

أَقْسَمْتُ بالسِّحْرِ من عينَيْهِ حِينَ رَنَا أنَّ المُهَنَّـدَ فـي جَفْنَيْـهِ مَسْلُـولُ

غُصْـنٌ تمنطـق بالسِّـرِّ البَدِيـعِ وَقَـدْ عَلَتْـهُ مـن وَرْدِ خَدَّيْـهِ أَكالِيـلُ

إمَـامُ حسْـنٍ وفِـي مِحْـرَابِ حَاجِبَيْـهِ يَـامَـا أضَـتْ مـن مُحَيَّـاهُ قَنَادِيـلُ

حيث بَدَت له عَيْنَا الحبيبة، بما تحتويه من سحر قاتل أنَّ سَيْفينِ قد سُلاَّ من جفنَيْهِمَا. وهي صورة قديمة متوارثة، إذ كثيرا ما تَرَدَّدَ في شعرنا القديم تشبيه العيون بالسهام والسيوف، وذلك على سيل المبالغة في وصف ما تتمتع به من جمالٍ و سِحْرٍ وأثَرٍ نَافِذٍ.

كما استقى من الصُوَر القديمة، تشبيه الحبيبة بالغُصْن، والخدود بالورد، ورأى في إشراقة المُحيَّا، وكأنَّما قناديلُ لاَحَت من ثناياه. ثم استرسل عبر عشرة أبيات موالية في تَتَبُّعِ بقية الجزئيات والملامح، سَعْيا منه إلى استكمال مظاهر الحسن والجمال التي اجتمعت في صورة هذه المرأة.

وما نسجله انطلاقا مما تقدم من نماذج عن الوقفة الغزلية، أنَّها كانت من المقدمات الأساسية التي تصدَّرت القصيدة المولدية، وأنَّها لم تَنْأَ بعيدا - في شكلها ومضمونها- عن

---

(1) المصدر السابق، ص 84-85.

(2) المصدر نفسه، ص 85.

ذلك النّهج الذي أرساهُ شعراء العرب القدامى منذ كان التأسيس للقصيدة العربية، بل كثيرا ما عانقت تلك النّمَطيّة. وإنْ كُنّا نُثبت في هذا الموضع أن مضمون الغزلية في القصيدة المولدية، وإن استمدّ جزيئاته وعناصره من ذلك المَعين القديم، إلاّ أنّه ابتعد عن الحسّيات، إلاّ ما ذكرناه بشأن الشاعر ابن الخلوف القسنطيني - وهو استثناء- يظلُّ يشغل حيّزًا ضيّقًا لأنّه لم يكن ذا حضورٍ كبير في مولدياته إذا ما قورن بجانب المعنويات. وهذا ما يتفق مع ما ذكره ابنُ حُجّة الحموي في هذا الشأن حيث قال: "إنّ الغزل الذي يُصَدّرُ به المديح النبوي يتعَيّنُ على النّاظم أن يَحْتشِمَ فيه، و يتأدب ويتضاءل، ويتشبب مطربا بذكر سَلْعٍ ورامة وسفح والعقيق والعذيب والغوير ولعلع وأكناف حاجر، ويطرح ذكر محاسن المُرْدِ و التغزُّل في ثِقَلَ الرِّدفَ ودِقّةِ الخَصْرِ وبياض الساق وحمرة الخَدّ وخضرة العذار، و ما أشبه ذلك". (1)

والجدير بالملاحظة أيضًا أن هذا المضمون الغزلي كان وفيًا للغزل العفيف فحسب، إذْ لم يتهتك الشعراء في مقدماتهم، وإنّما عَبّرُوا عن مشاعرهم الإنسانية الرقيقة بِمَا يحفظ الحشمة والعفّةَ والوقار؛ فوصفوا ما ينتابهُم من ضَنَى العِشقِ، وحرّ الشّوق، وعذاب الهجر. وحدّثونا عن الطّيف وتمَنّي زيارته من باب التّخْفِيفِ من وَقْعِ النّوَى وأثَر الفراق. كما استأنسُوا بعنصرين من عناصر الطبيعة، كثيرا ما استدْعَاهُمَا شعراء العرب، وهما البرق، وريح الصّبَا. فوظفُوهما كَمُثِيرٍ يُهيجُ الذِّكرى، و يُحرّك كوامن النفس.

واتخّذُوا من البرق- خاصة- رسولاً للحبيب، حَمّلُوه التحية والسلام، ووصف الحال. ولم يكن اختيارهم لهذا العنصر الكوني لِيُسندوا له هذه المهمة –عفويا- وإنما قد يفسّره ما يتحقّقُ في البرق من سرعة خاطفة، هُم في أمسّ الحاجة إليها لتبادُلِ الأخبار التي لا تقبل أي تعطيل أو رَوِيّةٍ.

كما زَاوَجُوا –عبر ثنائيات ضدّية- بين الحديث عن ماضيهم المُشرق وذكرياتهم السعيدة، و بين حاضرهم التعيس، وما يكتنفه من حُزن وضَجَرٍ واضطرابٍ.

وعبّروا عن استيائهم من البُعد والقطيعة، وتمنّوْا التّدَاني والوِصَال. وبالمثل أيضا، قارنوا بين حالهم المزري الكئيب، وبين حال الحبيبة الهادئ السعيد، وصوّرُوا شحوبهم، ودموعهم، وحُرقتهم، وسُهدهم. وغير ذلك من وُجُوه المعاناة. وبالمقابل أظهروا الحبيبة في الموقف النقيض، ليُرَسّخُوا بذلك تلك الصورة المتوارثة التي يبدو فيها الحبيب مهزومًا، مغلوبًا على أمره، في

(1) الحموي ابن حجة، خزانة الأدب، مطبعة الخيرية المصرية، مصر، 1304، ص 11.

حين تظل الحبيبة هي المطلوبة المسيطرة. وعلى قدر ما يكشف لها عن علامات الحب، وصُوَر الوفاء، واللهفة إلى اللقاء، تقف له موقف الضِّد، فَتُصِرُّ على الهجر، وتُمْعِنُ في الابتعاد، وتتمنَّعُ عنه إلى درجة القهر والاستعباد، فهو -والحال كذلك- يستثير الشفقة والعطف. ومع ذلك، فإنه يستعذب عذاباته، وتستهويه تلك المكابدة، ويُحاول أن يتقرب منها في تذلل خاطبًا وُدَّها، مُحاوِلاً استدْرار عطفها، مُتوسِّلاً إليها بأن تَلينَ وتتلطف.

مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، و إظهار الشوق إليها

إن الحديث عن مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، وإظهار الشوق إليها، يَعُودُ بِنَا إلى القرن السادس الهجري، لنلتقي بالشاعر الزمخشري[1]. من خلال قصيدته "الرائية" التي ضمّنَها هذا المقطع. ليضيف لأول مرة مضمونا جديدا إلى بناء قصيدة المديح النبوي. حيث استهلها بقوله:[2]

هــل فِــي قَضَــاء اللهِ أنّــي قَــادِمٌ ... أمّ القُـــرَى وإلى البنيَّـــة نَـاظِــــرُ
فَمُقبِـلُ الحِجْـرِ المُمَسَّـحِ مُلْصِقًـا ... خَــدِّي بِــهِ وعليــه دَمْعِــي قَاطِــرُ

حيث يُعدِّد بعد هذا تلك الأماكن المقدسة، معبِّرًا عن لهفته وشوقه إلى زيارتها وآداء كُلِّ منسكٍ من مناسكها. فإذا ما استوفاها جميعًا، انتهى إلى مديح الرسول (ﷺ).

كما ينبغي أن نشير إلى أنَّ الشوق إلى البقاع المقدسة، والتطلّع إلى زيارتها، يُعَدُّ موضوعًا من الموضوعات الشعرية التي شاعت بالأندلس، منذ القرن السادس الهجري، وقد أُفْرِدَت له قصائد مستقلة، من أمثلتها قصيدتان[3] للشاعر ابن السيِّد البطَلْيَوْسِي.

وبموجب الاهتمام ببيئة الرسول (ﷺ)، ظهر بالأندلس فنٌّ نثري جديد، ربما يكون للأندلسيين فضل السبق في ابتداعه، مُمثلا في رسائل الشوق التي كانت تُبْعَث رفقة الحجيج إلى الضريح النبوي. وقد أشار محمود علي مكي[4] إلى أن الشاعر أبا القاسم محمد بن عبد الله ابن الجد الإشبيلي المتوفى سنة (515 هـ)، قد يكون صاحب الرِّيادة والتأسيس لهذا الفن. ثم

---

(1) ينظر: صالح مخير، المدائح النبوية بين الصرصري و البوصيري، ص30.
(2) النبهاني يوسف بن إسماعيل، المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ط2، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1974، ج2، ص 134.
(3) ينظر: مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 123.
(4) المرجع نفسه، ص 122.

صار تقليداً فيما بعد لدى أدباء الأندلس، والذين نذكر من أبرزهم في هذا المجال: القاضي عياض، وأبو عبد الله محمد بن ابي الخصال[1]، ولسان الدين بن الخطيب[2].

أما الغرض الرئيس من هذه الرسائل، فهو الاستغاثة والتوسل بشفيع الأمة، خاصة وقد استقرّ في الذهن مدى جدواها في تحقيق الاستجابة للدعاء.

وخدمة لهذا الغرض، فقد تضمنت مجموعة من العناصر تصب في هذا الاتجاه؛ حيث تُستهل الرسالة - في الغالب- بالبسملة، والتوجه بالخطاب إلى الرسول (ﷺ) وتعظيم جاهه، وتعداد مآثره ومناقبه. ثم ذِكْر أسباب التأخر عن الحج، والتوسل بجملة الأعذار التي يراها المرسِل شافعة له، دون أن يُغفِلَ عنصر الندم وإظهار الحسرة والحزن وقد فاتته الزيارة. ليردف ذلك بتصوير الشوق واللهفة إلى زيارة المواطن المقدسة، مع التوجه لله بالدعاء، والتوسل برسوله الكريم في أن يَمَنَّ بتحقيق المُنَى وحطّ الرحال بتلك المعالم الطاهرة.

كما قد يعمد الكاتب إلى ذكر رحلة الحجيج، ثم تحميلهم الرسالة كي تنوب عنه في الوقوف على الأثر النبوي، ليختتمها في الأخير بإرسال التحية والسلام إلى تلك البقاع، والصلاة والتسليم على النبي(ﷺ).

ونضيف إلى هذه العناصر ما ورد في رسالتي ابن الخطيب دونًا عن غيرهما من الرسائل المذكورة آنفا. ويتعلق الأمر بتقديم عرض حال عن مملكة غرناطة و أحوال المسلمين بها . والتوسل بالنبي لتأييدهم، و التضرع إلى الله بنصرتهم على العدو النصراني الذي اشتدت وطأته على تلك الرقعة من بلاد الإسلام.

كما قدم في هاتين الرسالتين على لسان أبي الحجاج وابنه صورة واضحة عن السيرة الجهادية لمسلمي غرناطة ولقادتهم، وعمّا أحرزوه من نصر، ثم توجه بالدعاء إلى الله بالتأييد والنصرة لأجل تعزيز راية الإسلام بالأندلس. ولعل في هذه الإضافة التي نجدها في رسالتي ابن الخطيب دلالة واضحة على أن دافع النكبة، والإحساس بالهزيمة والضعف، والقلق، والخوف من المصير، كان من أقوى البواعث التي وجّهت عناية الأندلسيين إلى هذا اللون النثري.

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 122.

(2) لابن الخطيب رسالتان؛ الأولى كتبها على لسان سلطان غرناطة أبي الحجاج. والثانية عن ولده أمير المسلمين أبي عبد الله. ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة،ج4، ص 525إلى 560. وينظر: ابن الخطيب لسان الدين، ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط2، مكتبة الخانجي – القاهرة 1980، المجلد1، ص55 إلى 79.

والذي يهمنا من كل ما تقدم، هو دراسة هذا الموضوع في صورته التي وردت في شكل مقدمة للقصيدة. لنذكر أنّها شكلت تقليدا تأسس منذ القرن السادس الهجري، و أنّها حققت نضجها و انتشارها الواسع مع شعراء القرن السابع الهجري، أمثال الشاعر يحي ابن يوسف الصرصري(1) الذي عني بها كثيرا في صدور مدائحه النبوية(2).

كما اشتهر بهذا النوع من المقدمات، الشاعر المغربي مالك بن المرحل (3).

وتعد القصيدة المولدية التي شاعت منذ القرن الثامن الهجري داخل إمارات المغرب الإسلامي الأربع من القصائد التي احتضنت أكثر هذا النوع من المقدمات، واتخذته من اللبنات الأساسية التي شاركت في تشكيل بنائها.

أما مضمون هذه المقدمة، فيتقاطع إلى حدّ كبير مع تلك المعاني التي تداولتها الرسائل النثرية في التشوق إلى البقاع على النحو الذي تقدم. وهي بذلك تستلهم مجموعة عناصر، منها: الإشارة إلى انطلاقة الركب ومناجاته، وتحميله رسالة إلى تلك الأماكن المقدسة. وإظهار الحسرة والندم نتيجة التخلف عن الرحلة والقُعُود عنِ الحج. ومنها حديث الشّوق، والتعبير عن اللهفة إلى زيارة البقاع التي كانت في يوم ما فضاءً ضمَّ أنفاس الرسول (ﷺ)، واحتضن رسالته المقدسة. ومن هنا يجد الشاعر فرصته لامتداحها و التغزل بها، سعيًا منه إلى إضفاء طابع القدسية والتعظيم عليها.

ومن النماذج التي استوعبت أكثر هذه المعاني، مقدمة الشاعر ابن زمرك التي نقتطعها من مولديته "اللامية"؛ حيث يستهلها بالإشارة إلى انطلاقة ركب الحجيج، مع التركيز على الجانب الوصفي للراحلة والمرتحل، فيقول: (4)

هـذا وَمَـا وَجْـدِي بِوَجْـدِكَ عنـدما اسْـ ... تَشْـعَرْتُ مـن ركـبِ الحـجازِ رحيـلاَ
قـد سَـدَّدُوا الأنضـاءَ ثـم تتابَعُـوا ... يتْلُــو رعيــلٌ فِــي الفــلاةِ رعيــلاَ
مثـلُ القِسـي ضوامـرٌ قَـد أُرسِـلَـتْ ... يَـذْرَعْــنَ عـرضَ البيـدِ ميـلاً ميـلاً
مــترنِّحين عــلى الرِّحَــالِ كأنّمـا ... عَـاطَيْنَ مـن فـرْطِ الكَمَـالِ شَمُـولاَ

---

(1) عن ترجمته، ينظر: ابن كثير، البداية والنهاية، ج 13، ص 211.

(2) ينظر: صالح مخير، المدائح النبوية بين الصرصري و البوصيري، ص 120.

(3) ينظر: ابن تاويت محمد، الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ج1، ص 341.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

إنْ يَلْتَبِــسْ عَلَــمُ الطَــرِيــقِ عَلَيْهِــمُ   جَعَلُــوا التشــوفَ (*) للرســولِ دليــلاَ

فبعد أن يعلن خبر انطلاق الركب نحو الديار الحجازية و يصوّر وقع ذلك في النفس بما يثير مشاعر الوجد والحرقة، يتحول إلى وصف الراحلة والحجيج، الذين كانوا يتتابعون أفواجا في عرض الصحراء، وقد وجهوا إبلهم الوجهة الصحيحة التي تنتهي بهم إلى مقصدهم. وقد اختاروا نوقا تحمل من مواصفات البنية ما يحقق لها السرعة ويكفل لها استكمال الرحلة على امتدادها وكثرة متاعبها.فهي ضامرة رشيقة تمتاز بالخفة والسرعة؛ ذلك أن تشبيه الناقة في انحنائها بالقوس دون غيرها إنما يُشيع إيحاء بالسرعة.وفي كلمة (يَنْزَعْنَ) في بداية الشطرة الثانية من البيت الثالث تعميق لهذا المعنى. وقد وفق الشاعر في توظيفها داخل هذا السياق بما تحمله من دلالة قوية على السرعة الفائقة،وكأنما الراحلة في هذه الحالة تلتهم الطريق التهاما.

ثم يصف الحجيج،الذين بَدَوْا له وهم يَعلون متون نياقهم - مترنحين- وكأنما قد تعاطَوْا شمولاً، فانتشوا بها، وما هي في هذا المقام إلاّ نشوة الرحلة إلى مواطن الحبيب المصطفى(ﷺ). والصورة من جانب آخر تعكس حركة الإبل وسط الصحراء، إذ تتمايل يمينا وشِمالاً كلما غارت بوظيفها داخل الرمال، فيتبع ذلك تَرَنُّحًا يبدو على راكبيها.

ولما كان مقصدُ هؤلاء الحجيج نبيلا،فإنهم لن يَضِلُّوا السبيل،مهما استبْهَمَت الصحراء وغابت معالم الطريق فيها ذلك أن تَطَلُّعَهم للوقوف على الضريح النبوي،سيكون دليلهم إليه.

بعد هذا ينتقل الشاعر إلى مناجاة المرتحلين،مناشِدًا إياهم إذا ماحَطُّوا رحالهم بالبقاع المقدسة أن يَنُوبُوا عنه في تقبيل التراب الذي كان في يومٍ ما مَوْطِئًا لأقدام الرسول(ﷺ). يقول:(1)

يَــا رَاحِلــينَ ومــا تحمّــل رَكْبُــهُــم   إلاّ قلــوبَ العَاشِقِــينَ حُمُــولاَ
نَاشَدْتُــكُم عَهْــدَ النُبُــوَّةِ بَيْنَنَــا   والعهــدُ فينَــا لَــمْ يــزَلْ مَسْــؤُولاَ
مهمَـا وَصَلْتُم خـيرَ مـن وطـئَ الثّـرى   أن تُوسِعُــوا ذاكَ الثّــرى تَقْبِيــلاَ

ثم يكشف عن شوقه إلى تلك المواطن، ويَتَمَنَّى زيارتها قائلاً:

يَــا لَيْــتَ شِعْــرِي هَــلْ أُعَــرِّسُ ليلَــةً   فَأَشُــمّ حَــوْلِي إذْخِــرًا وَجَلِيــلاَ

(*) "التشوق" في أزهار الرياض. ينظر: المقري احمد بن محمد، أزهار الرياض،ج2، ص 97.
(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476 – 477.

أَوْتُـزُونِي يَومًـا مِيَـاهُ مَجَنَّـةٍ ويَشِيمُ طَـرْفِي شَامَـةً وطفيـلاَ(*)

وأَحُـطُّ فِـي مَثْوَى الرسـولِ رَكَائِبِـي وأبيـتُ لِلْحَـرَمَ الشـريفِ نزيـلاَ[1]

ليسترسل بعد ذلك في تعظيم وتقديس تلك الأماكن وهي أهلُ لذلك، لأنها بيئة الرسول (ﷺ) ومهد رسالته. يقول في هذا المعنى:[2]

بمنـازلِ الـوَحْيِ الـتي قـد شُرِّفَـتْ قَـدْ شافَـهتْ أعلامُـهَا التَّنْـزِيـلاَ

بمعَاهِـدِ الايمَـانِ والدِّمَـنِ الـتي قـد صَافَـحتْ عَرَصَاتُهَـا جِـبْرِيـلاَ

وَمُهَـاجَرِ الديـن الحنيـفِ وأَهْلِـهِ حيـثُ اسـتَقَرَّ بِـهِ الأمـانُ دَخِيـلاَ

دارِ الرسـول ومَطْـلَعِ القَمَـرِ الـذي إبْـدَارُهُ (*) مـا فَـارقَ التكمِيـلاَ

يـاحَبَّـذَا تلـك المَعَالـمُ والرُّبَـى ياحَبَّـذَا تلـك الطُّـلُولُ طُلُـولاَ

إلى أن يقول بعد أبيات:[3]

إنَّ الإلـه اختَارَهَـا لِمُقَامِـهِ واختـارَهُ للعالميـنَ رَسُـولاَ

ويكون بذلك قد دخل في مديح النبي (ﷺ).

ومثل هذه المعاني ما نقرأ في مقدمة الشاعر عبد الله بن لسان الدين التي تقدم بها إلى الملك النصري في مولد عام 764 هـ[4]. حيث افتتحها بالدعاء للركب المرتحل، ثم وصف الحجيج وكذا الإبل، مع تعظيم وتقديس للمواطن الحجازية. ثم تحميل الركب تحية مشتاق إلى تلك المعالم. يقول:

وفِـي ذِمَّـةِ اللـهِ ركـبٌ سَـرَوْا يُجِـدُّونَ والليـلُ مُرْخَـى السُّدُول

نَشَـاوَى بكاسَـيْن: كـاسِ الهـوى وكـاسٍ مـن الأمـن مثـل الشَّمُـول

يَؤُمُّـون بالعِيـسِ أمَّ القُـرَى وقـبرِ النـبيِّ الشفيـع الرسـول

ديـارٌ بهَـا الـوحيُ وحـيُ السَّمَـا تَنَـزَّلَ، أَكـرِمْ بـه مـن نُـزُول

بهَـا أشـرقَ الـدينُ كالشمـس نـورًا وآن مـن الشـركِ وقـتُ الأفـول

(*) مجنة = موضع قرب مكة، شامة وطفيل= جبلان بمكة.

(1) المصدر السابق، ص 477.

(2) المصدر نفسه،الديوان، ص 477.

(*) في أزهار الرياض "إبداؤة". ينظر ج2، ص 98.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 477.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7نص 290.

فيا حَادِيَ العِيسِ يَطْوي الفلاَ بوَخْدِ القَلاَصِ و نصٌ الذَّميل
سفائِن آلٍ طوَاهَا السُّرَى وشَقُّ الحُزُونِ وقطعُ السهول
نَشَدْتُك بِالبَانِ بانِ الحِمَى وبالموردِ العَذبِ والسَّلْسَبيل
إذا ما حللتَ لدَى طَيْبَة وَجئتَ مَحَلَّ الرِّضَا والقَبُول
وقبرًا ثوى فيه خيرُ الوَرَى وبُشْرَى الكَلِيم وفَخرُ الخليل
فأبلغ تحيَّةَ صَبٍّ مشوقٍ عَدَتْهُ عَوادِي الزمانِ الخذول[1]

وفي مقدمة أخرى من مولدية للشاعر أبي القاسم البرجي[2]، أنشدها بين يدي أبي عنان المريني بالمغرب، نجده لا يخرج عن هذه المعاني، لكنه يضيف عنصر توقيت الرحلة. فيقول:

فِي ذمَّةِ اللهِ رَكْبٌ لِلْعُلاَ رَكِبُوا ظهر السُّرَى فأجابَتْهُم نَجائِبُهُ
يَرْمُونَ عرض الفَلاَ بالسَّيْرِ عَنْ غَرَضٍ طيَّ السِّجِلِّ إذا مَاجَدٌ كَاتِبُهُ
كأنهم فِي فؤادِ اللَّيْلِ سِرُّ هَوَى لَوْلاَ الضِّرَامُ لَمَا خَفَّتْ جوانبهُ
شدُّوا على لَهَبِ الرَّمْضاءِ وطأتَهُم فَغَاصَ فِي لُجَّةِ الظلماءِ رَاسِبُهُ
وكَلَّفُوا الليل من طولِ السُّرَى شَطَطًا فَخَلَّفُوهُ وَقَدْ شَابَتْ ذَوائِبُهُ
حتى إذا أبْصَرُوا الأعلاَمَ ماثِلَةً بِجَانِبِ الحَرَمِ المَحْمِيِّ جانِبُهُ
بحيثُ يأمَنُ من مَوْلاَهُ خائِفُهُ من ذنبهِ وينالُ القَصْدِ رَاغِبُهُ[3]

ففي هذه الأبيات وصف للرحلة في الصحراء، وكما هو ملاحظ فإنَّ الشاعر ركزّ على زمن الرحلة، فكانت الانطلاقة ليلاً "ركبوا ظهر السرى". ونظرًا لبعد الديار وامتداد المسافة، فقد حرص على ذكر توقيت آخر كان ضمن زمن المسير وهو ساعة اشتداد الحر "شدُّوا على لهب الرَّمْضاء وطأتهم"، ولم يكن هذا الحرص - في تقديري- عفويا من الشاعر، إنما قصد إليه قصدًا. وذلك لأجل تعميق المعاناة؛ ففي الليل تزداد متاعب الرحلة، حيث تغدو الصحراء مُبْهَمَةَ المعالم، مخيفة موحشة، تعاني فيها الراحلة من وعثاء السفر الشيء الكثير بسب ما يعترضها من حجارة وأشواكٍ والتواءات وحُزُونٍ. وما إلى ذلك من المصاعب والعراقيل.

---

(1) المصدر السابق، ص291.

(2) هو محمد بن يحي بن محمد بن يحي بن علي بن إبراهيم الغساني البرجي، يُكَنَّى أبا القاسم من أهل غرناطة. انتقل إلى عدوة المغرب، والتحق بالبلاط المريني، وكان شاعرا، فقيها وكاتبا. عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 294 -295.

(3) المصدر نفسه، ص 296.

وفي النهار يعاني الركب ما يعاني من العطش وحرّ الهجير ووهيج الرمال. وغير ذلك من المعوّقات التي تُصعّد من معاناة الرحلة.

وليس هذا التوقيت "الليل، ووقت الهجير" إلاّ جانبا من جوانب التقليد لما ورد في مقطع الرحلة ضمن القصيدة العربية القديمة. فهو سعي من الشاعر إلى تعميق المعاناة ومشقة السفر علّهُ يظفر بالجزاء الحسن والمكافأة التي يتطلع إليها.

ولم يخرج أبو القاسم البرجي عن هذا السياق، حينما زاوج بين الليل والنّهار ليكونا موعداً لهذه الرحلة. فهو يُريد لَهَا أن تكون رحلة "ميمونة"، تعود على هؤلاء الحجيج بالثواب والمغفرة، تقديرًا لما تحمّلوه من عناء السفر وتعب المسير.

ثم يتحول الشاعر بعد هذا إلى التعبير عن أملهِ في زيارة البقاع المقدسة وإظهار الشوق إليها، ثم الدعاء لها بالسُّقيَا، لينهي هذه المقدمة بإضفاء جوٍّ روحاني قُدُسيٍّ على تلك المواطن قائلاً:

فِيهَـا وفِـي طيبـةَ الغَـرَاءِ لـي أمـلٌ — يُصَـاحِبُ القَـلْبَ منـهُ مـا يُصَاحِبُـهُ
لَـمْ أنـسَ لا أنسـى أيَّامًـا بِظِلِّهِمَـا — سَقَـى ثَـرَاهُ عَمِيـمُ الغَيْـثِ سَاكِبُـهُ
شـوقي إليهـا وإن شَـطَّ المَـزَارُ بِهَـا — شَوْقُ المُقِيمِ وقـد سَـارَتْ حَبَـائِبُـهُ
إنْ وَدَّهَـا الـدَّهرُ يَوْمًـا بَعْـدَمَا عَبَثَـتْ — فِـي الشَمْـلِ مِنَّـا يَـدَاهُ لا نعاتِبُـهُ
مَعَـاهِدُ شَـرُفَت بالمُصْطَـفَى فَلَهَـا — مـن فَضْلِـهِ شَـرفٌ تَعْلُـو مراتِبُـهُ[1]

وقد تعدّدتْ تباريح الشوق إلى رؤية تلك الحمى وترابها المقدس، حتى أنَّ بعض الشعراء اكتفوا بسماعِ أخبارها. وكأنهم يلتمسون في ذلك بعض العزاء والصّبر.

يقول أبو زكريا يحي بن خلدون في هذا المعنى:[2]

ألاَ أيُّهَـا الرَّكْـبُ المُخِبُّـونَ بالضُحَـى — عَسَـى لـكَ مـن أرض الحجازِ ظُعُـونُ
أعيـدُوا أحاديـثَ العُـذَيـبِ وأهلـه — فَلِـي بِأحَـاديـثِ العُذَيـبِ فتـونُ
أمِـنْ طيبـةَ يـا قـومُ نُـوَّرُ رِكَابِـكُـمَ — فَعَـنْ طَيْبِهَـا هـذا العَبِيرُ يُبِيـنُ
ومـا طيْبَةَ حُسْنًـا إذا ما اعتَبَرْتَهَـا — وسكّانُهَـا إلاَّ الجنـانُ وعَيْـنُ
مَحَـطُّ رِكَـابِ الـوَحْيِ مُنْتَجَـعُ الهُـدَى — مَسَـاحِبُ ذَيْـلِ الرُّشْـدِ حيثُ يكـونُ

---

(1) المصدر السابق، ص 71.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 216.

مـواطــئُ خـيرِ الخـلقِ آثـارُ نَعْلـهِ ومثـواهُ حيًّـا وهـو ثـمَّ دفـيـنُ

إنَّ بُعد المسافة التي تفصل بين الشاعر و مصبِّ الحنين، جعلته يسترسل في الحديث عن شوقه المتأجج لرؤية تلك البقاع. وبعد أن استبدَّ به الحنينُ وعَطَشُ الحرمَانِ، راحَ يلتمس الوسيلة، فلم يجد أمامه سوى مُنَاشدة الركب العائد من الحجاز بأن يُعيد عليه أخبار تلك الربوع والآثار، يَحدُوهُ في ذلك إشباعُ رغبته الجامحة في إطفاء لهيب الحنين إلى تلك البيئة المقدسة التي كانت مبعث الوحي ونواة الهدى والرُّشد، ودارًا للرسول (ﷺ) حيًّا ومَيِّتًا.

ومن المعاني المتداولة في مثل هذه المقدمات أيضا، الإشارة إلى ركب الحجيج المرتحل، وتخلّف الشاعر عن الرحلة. ليجعل من ذلك سببا لإظهار مشاعر الحسرة والندم، وتصوير لواعج الشوق إلى تلك الربوع، مع ذكر الأسباب والعوائق التي منعته من الزيارة. ليكتفي في النهاية بتحميل الركب رسالة تنوبُ عنه، وتكون وسيلة لاستشفاع الرسول(ﷺ). يقول أبو حمو موسى الزياني في هذا المضمون:[1]

حـطَّ العُشَّـاقُ رَكَـائِبَـهـم بَيْـنَ العَلَمَيْـنِ وبِـالحَـرَمِ
وصُـروفُ الدَّهْـرِ تُعَـارِضُـنِي فَمَـا أبْغِيـهِ مِـنَ القِسَـمِ
سَـارُوا وذُنُـوبِي تُقْعِدُنِـي فَقَـرَعْتُ السِّـنَّ مِـنَ النَّـدَمِ
وبَكَيْـتُ الدَّمْـعَ علـى زَلَلِـي ومَزَجْـتُ الدَّمْـعَ بِفَيْـضِ دَمِ
قَلْبِـي انفطَـر والدَّمْـعُ جَـرَى والرَّكْـبُ سَـرَى نَحْـوَ الخِيَـمِ

فقد أعلن - بدايةً- وصول الركب، وأنه حطَّ الرحال بتلك البقاع. في حين تخلّفَ هو عن هذه الرحلة، وظل حبيس ظروفه القاهرة، التي كانت دومًا عائقا أمامه. وذلك ما أثار كوامن الحزن، وأسالَ الدمع، وأثار نار الشوق في صدره، حَنينًا إلى تلك المعالم التي طالما تمنىَّ رؤيتها.

ولشدة تعلقه بها، وتطلعه إليها، يُصرِّح بأنه رحل روحيا مع ذلك الركب، ولم يَبْقَ بتلمسان سوى جسده السقيم. يقول[2]:

قَلْبِـي بهَـوَاهُ اسِـيرُ هَـواه فَيَـا شَـوْقَـاهُ إلى العَلَـمِ
سَـرَتِ الإبِـلُ لَمَّـا ارْتَحَلُـوا قَلْبِـي حَمَلُـوا في رَكْبِهِـمُ

---

(1) المصدر السابق، ص 42.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

حَمَلُوا خُلْدِي افْنَوْا جِلْدِي　　　　تَرَكُوا جَسَدِي رَهْنَ السَّفَرِ

ثم يصف حال الحجيج وقد علَتْ وجوهَهُم الأنوار، بعد ان تخلّصُوا من ذنوبهم ونالوا الأجر والثواب بأدائهم لمناسك الحج. في حين يُقدّمُ لنا صورة كئيبة منكسرة شاحبة لشخصه، وقد عجز عن تحقيق ما ظفروا به. فيقول:(1)

بَدَتِ الأنْوارُ على الزُّوَّارِ　　　　مِنَ الأقْمارِ بِذي سَلَمِ

زَارُوا الهَادي بِهَوًى بَادٍ　　　　وَحَدَا الحَادي عَزْمًا بِهِمُ

شَدُّوا عَزَمُوا فَازُوا غَنِمُوا　　　　لَمَّا قَدِمُوا لِحِمَى الحَرَمِ

طَافُوا بالبيتِ وقدْ وَقَفُوا　　　　وَدَعُوا إِذْ ذاكَ لِرَبِّهِمُ

وغَدَا المُشْتَاقُ بِزَفْرَتِهِ　　　　فِي مَغْرِبِهِ يَبْكِي بِدَمِ

جِسْمِي بِتِلِمْسَانَ دَنِفٌ　　　　والقلبُ رَهِينُ الحَرَمِ

وفي محاولة لكسرِ حدّة الندم والتخفيف من وطأة الخيبةِ والانكسار، وطلب العزاء للنفس، نجد ابا حمو يلتمس لنفسهِ الأعذار والمبررات التي منعته من الزيارة فيُلَخِّصُهَا في أعباء الحكم، وثِقَلِ المسؤولية:(2)

قَدْ قَيَّدَنِي مَا قَلَّدَنِي　　　　مِنْ امرِ حَكِيمٍ ذي حِكَمِ

ثم في مسؤوليته امام الرعية، والحرص على مصالحها:

وَلأنّنِي امْرُ الخَلْقِ فَلَمْ　　　　اسْتَطِعْ سَيْرًا مِنْ أجْلِهِمُ

وكذا في انشغاله بإخماد نار الفتنة في الداخل والخارج:

فاقمتُ أُصْلِحُ مَا طَرقَتْ　　　　بالغَرْبِ يَدُ الفِتَنِ الدُّهُمِ

ويشكل عامل الذنوب عنصرًا مشتركا بين شعراء المولديات في الاعتذار عن الحج. وهذا ما يصرح به الشاعر ابو القاسم العزفي(*) الذي حاصرته ذنوبه واثقلت كاهله فاقعدتهُ عن الحج، حيث نقرأ هذا المضمون في مقدمته التي وردت في صَدْرِ مولديته التي تقدم بها إلى السلطان أبي سالم المريني. وقد بدأها بالدعاء للركب ان يُيَسِّرَ الله سبيله إلى الحج، ليعلن بعد ذلك تخلفه

---

(1) المصدر السابق، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(*) عن ترجمته، ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج 3، ص11.

عن مرافقته، معبّرًا عن حسرته وندمه، ومعترفا بذنوبه التي لكثرتها أصبحت تحول دون تحقيق هذه الأمنية. يقول في هذا المعنى: (1)

رَعَـى اللهُ تلـك المطـايا الـتي ... إلى الحـجِّ وَخْـدًا سَـرَتْ أو ذميـلاَ

إلى أن يقول: (2)

وآثـرتُ يَـاوَيْحَ نفـسِي المقـام ... وآثـرَ أهـلُ الـوِدَادِ الرَّحِيـلاَ

وَجَـادُوا رَجَـا الرِّضَـا بـالنُّفُـوسِ ... وكنـتُ بنفسـي ضَـنِينًا بَخِيـلاَ

نَدَمـت علـى السَّيْـرِ إذْ فاتَنـي ... ولازَمْـتُ حُـزْنِي دَهْـرًا طَويـلاَ

ثم يقول: (3)

ولـو كنـتُ فِـي عَزمـي مِثْلَهُـم ... إذًا لا نصرفـتُ إليـه عَجُـولاَ

ولكنَّنِـي أثْقَـلَتْـنِي الذنـوبُ ... ومـا كنـتُ للثقـلِ منْهَـا حَمُـولاَ

وحين يصل إلى عنصر تهنئة الحجيج بالزيارة وأداء مناسك الحج، يجد فُرْصَتَهُ لتعداد بعضِ الأسماء الدالة على بيئة الرسول (ﷺ)، وهي من المضامين التي تُبْنَى عليها مقدمة الرحلة إلى البقاع، فيذكر من تلك: "طيبة، والسفح، مِنًى، الصَّفَا، البيت، الحِجْر". قائلا:

فَطُـوبى لمـن حـلَّ فِـي طَـيْبَـةَ ... وعـرَّسَ بالسفْـحِ منهـا الحُمُـولاَ

ونـال المُـنَى فِـي مِـنًـى عندمـا ... نَـوَى بالمنـازل منهـا نـزولاَ

وأصفَى الضَّمَايِـرَ نحـو الصَّفَـا ... يُـؤَمِّـلُ للوَصْـلِ فيـه الوصُـولاَ

وجـاءَ إلـى البيـتِ مُستَبْشِـرًا ... لِيُطَـهِّـر بالأَمْـنِ فيـه دخـولاَ

وطـاف ولَبَّـى بـذَاكَ الحِـمَى ... ونـالَ مِـنَ الحِجْـرِ قَصْدًا وسُـولاَ

بـلادٌ بهـا حَـلَّ خيـر الـورى ... فَطُوبَـى لِمـن نـال فيهـا الحلـولاَ (4)

وفي مقدمات الشاعر ابن الخلوف القسنطيني اهتمام كبير بهذا العنصر الأخير، المتعلق بأسماء البقاع المقدسة، قد يصل أحيانًا إلى حدِّ الإسهاب، كما هو الحال في مقدمة مولديته

---

(1) المصدر السابق، ص 14.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 15.

(4) المصدر نفسه، ص 15.

"العينية"، التي يستهلها بمخاطبة الحجيج، وحثُّهم على الإسراع في الرحلة إلى الحج والتعريج على الديار المقدسة، قائلا: (1)

أيَاراكِبَ الوَجْنَاء أرسِلْ زِمَامَهَا وأقِلْ بمشط الخَطْوِ فودَ البلاقِعِ(*)
وإنْ جئتَ سلْعًا قِفْ وَسَلْ عن أُهَيْلِهِ أبالسَّفْحِ قالُوا أمْ سَرَوْا للمصَانِعِ

ثم يعبِّر بعد أبيات عن ملمح صوفي، كثيرًا ما تضمنته هذه المقدمات، حيث يطلب من زائر البقاع أنْ يُعفِّر الخدَّ في ترابها المقدس، وأنْ يقف باكيا على تلك الربوع التي تشرَّفت من قبلُ باحتضان شخص الرسول (ﷺ). يقول في هذا المعنى: (2)

ومَرِّغ أعالي الوجه فِي صفحة الثَّرى و قَبِّل بثَغْرِ الدَّمْعِ خَدَّ المَرَابِعِ

لِيَصلَ بعد أبيات إلى تعداد الأسماء الدالة على بيئة المصطفى (ﷺ) وقد أسهب في تتبع ذلك إلى درجة أن استهلك ثلاثين بيتًا من هذه المقدمة الطويلة التي بلغت ستة وأربعين بيتًا(3). وكأننا بالشاعر يسعى إلى الإحاطة بكل الأماكن والمعالم المقدسة، وخاصة تلك التي تقترن بأداء مناسك الحج. وهذه مجموعة أبيات نقتطعها على الترتيب من باب التمثيل فحسب. يقول: (4)

وهل لي اعتمارٌ مِنْ مساجد مَنْ سَمَتْ بتَنْزِيهِهَا عنْ إفْكِ أهلِ الشنائِعِ
وهل أغنَمُ التَّقْبِيلَ فِي الحِجرِ الذي تبوَّأ منه العهد أحصن مَانِعِ
وهل لي بالبيت العتيقِ تَطَوُّفٌ وأبسُطُ عند المدَّعِي كفَّ ضارِعِ
وهل لي فِي الركن اليَمَانِي مَوْقِفٌ ويَسْعَدُ بالرُّكْنِ الشاميِّ طَالِعِي
وهَلْ لي فِي وَسَطِ المقامِ تَرَكُّعٌ وألْزَمُ عندَ الحِجْرِ حالة خَاضِعِ
وهل لي سَعيٌ بين مَرْوَةَ والصَّفَا فَيَصفُو بِهِ تَكْدِيرُ قلبٍ مخادِعِ
وهل لي مَقِيلٌ فِي الحطيمِ وزَمْزَمٍ فَيَخصُبُ مَرْبَاعِي ويَصْفُو مَشَارِعِي
ويا هل أقيم فِي مسجد الخيفِ ليلة ليَأْمَنَ قَلْبِي مِنْ مَهُولِ فَظَائِعِي

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 350.
(*) مشط: العظام الرقاق المفترشة فوق ظهر القدم. أو: هو القدم. الفود: الجانبان. البلقع: الأرض القفر.
(2) المصدر نفسه، ص 351.
(3) المصدر نفسه، ص 352.
(4) المصدر نفسه، ص 352.

وهل يا أُهَيْلَ السَّفحْ لي مَوْقِفٌ عَلَى عُلاَ عَرَفَاتٍ يَوْمَ نيلِ المَطَامِعِ

فقد أورد من هذه الأماكن ضمن الأبيات المذكورة: (المساجد، الحجر، البيت العتيق، الركن اليماني، الركن الشامي، وسط المقام، مروة، الصَّفا، الحَطيم، زمزم، مسجد الخيف، عرفات). وفي غير هذه الأبيات مما احتوته "عينية" ابن الخلوف ذِكْرٌ للعديد من الأسماء الأخرى الدالة على بيئة الرسول (ﷺ). حيث يوظفها في سياق التشوق واللهفة، والتطلُّع إلى زيارتها بغرض آداء فريضة الحج، ومحاولة التطهُّر مِمَّا عَلِقَ بالنَّفسِ من ذنوب.

وقبل أن ننهي الحديث عن هذا العنصر المتضمن التشوق إلى الديار الحجازية وإظهار اللهفة إلى زيارتها، ينبغي أن أشير إلى أنه يأخذ في كثير من الأحيان طابع التغزل والهيام بتلك الديار، على النحو الذي يكشف عنه قول ابن الخلوف في القصيدة ذاتها:

أيا عُصْبَةَ الأشواقِ باللهِ عَرِّجُوا على سَرْحَةِ الشَّاطِي الأنيق المرابع

وقُومُوا اقْبِسُوا من طورِ أحْشائِي جَذْوةً بهَا اقْتَبَسَت نَارُ الهَوَى مِنْ أضالِعِ

وعُوجُوا على النَّادِي لتسقُوا مَدَامِعًا بها نشأت هَطْلَ الهَوَى فِي الهَوَامِعِ[1]

والحقيقة أن التغزل بالبقاع المقدسة يُعدُّ كذلك مضمونًا من المضامين التي جَادت بها البيئة الصوفية، وما أكثر النماذج الدالة عليه في هذا الشعر، وستأتي معالجة هذا العنصر في موضعه.

والذي ننتهي إليه،أن مقدمة الرحلة إلى البقاع وإظهار الشوق إليها،كانت من المقدمات الأساسية التي شاركت في بناء القصيدة المولدية، لِمَا لها من صلةٍ قوية بطبيعة الموضوع الأساسي، الذي هو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بليلة مولده. لأنَّ محور هذه المقدمة يتضمَّن أساسًا الحديث عن الرَّكْب المُيَمِّم صوب تلك الأماكن الطاهرة التي كانت بيئة لهذه الشخصية، وأصبحت من معطياتها العامة. كما تحتوي أيضًا، التعبير عن الشوق إلى زيارتها.

وضمن هذا المضمون الرئيس الذي تبْنَى عليه هذه المقدمة، هناك عناصر فرعية تُسهِمُ في تشكيله؛ كإعلان انطلاقة ركب الحجيج ومناجاته، حيث يَستحثُّهُ الشاعر على الإسراع في السير. وغالبا ما يُحمِّله رسالة للضريح النبوي، تَصِفُ أشواقه، وتنقل التحية والسلام للحبيب المصطفى (ﷺ).

(1) المصدر السابق، ص 351.

كما يعمد إلى وصف الرّاحلة والرحلة، وما يصاحبها من متاعب ومشاق إلى ان تنتهي بحطّ الرحال في تلك الربوع المقدسة. وعندها، يجد فرصته لتعداد ما أمكنه من المواضع، مُضفيًا عليها طابع التعظيم والقدسية لما تحتويه من شحنة تاريخية، وما تحظى به من جوّ روحاني ديني. كما تحدث الشعراء عن ندمهم وحسرتهم إذْ تخلفوا عن الرُّكب، وقعدوا عن الحجّ، والتَمَسُوا في ذلك المبررات والأعذار التي أعاقتهم عن تحقيق تلك الغاية. ومع ذلك، فقد حرصوا على الوعد بالزيارة، وتعفير الخدّ في تراب البيئة المقدسة. وقد عبّروا عن كل هذه العناصر بمشاعر صادقة، تفيضُ شوقًا، وتتوهجُ لهفة وتطلّعًا إلى الحلول بتلك الربوع والوقوف عند الضريح النبوي، فهم في مقام لا تجوز معه المراوغة أو التصنع.

مقدمة الشباب والشَّيب

قدّم شعراء المولديات في قصائدهم أيضا بمقدمة الشباب والشيب، حيث تحدثوا عن نذير الشيب حينما يعلو الرأس، وكأنه يدق ناقوس الخطر بدنوّ الأجل. وهو ما يحملهم على الارتداد إلى المرحلة المتقضّية من حياتهم، لاسيما، مرحلة الشباب، وذلك قصد مراجعة النفس، وحينها، يجدون فرصة لتعداد تلك الخطايا، وإظهار الندم على ما اقترفوه، بل إنهم أحيانًا يُعنّفون النفس ويجرّعونها مرارة الندم. وذلك على طريقة الصوفية، "فقد اعتادوا على تقديم أنفسهم على هذه الصورة، فقسوا على نفوسهم وحاسبوها حسابًا عسيرًا."[1] كما أنّهم يجدون في تلك المراجعة مجالاً للاعتبار والعِظةِ، وفضاءً للتأمل في أحوال الدنيا، مع التركيز على جانب الإغراء فيها. وكيف أنّها تستدرج الإنسان إلى الإقبال عليها والارتماء في أحضان أجوائها اللاهية. وطبيعي ان يخلص الشاعر بعد ذلك إلى تقديم النصيحة بضرورة التزوّد بخير زادٍ ليوم الحساب.

وقد تردّدت هذه المعاني في كثير من المولديات، من ذلك ما نقراه في قصيدة الثغري التي يقول فيها:

اقصر فإنّ نذير الشيبِ وافاني ... وأنكرَتْني الغواني بَعْدَ عرفانِ
وقد تماديت في غيٍّ بلا رشدٍ ... والنفسُ تامرني، والشيبُ يَنهاني
فقلتُ للنفسِ إذ طالت بطالتُها ... مهلاً الم يَأَن ان تخشى الم يأن
كم من خُطًى في الخَطَايَا قد خَطَوْتِ ولَمْ ... تُراقبِ اللهَ في سرٍّ وإعلانِ

---

(1) صالح مخيمر، المدائح النبوية بين الصرصري والبوصري، ص 122.

فـلا تَغُـرَّنـك الدنـيا بزُخْـرُفِـهَـا فيـا ندامـةَ مـن يغتـرُّ بالفانـي
فـليس فـيها وصـالٌ دون هـجـرانٍ وليـس فيـهـا كـمالٌ دون نقصـان
واسْلُكْ سبيلاً إلى التَّقْـوى لِتَقْوَى بـها على السلـوكِ إلى جنَّـاتِ رضـوانِ [1]

حيث افتتح الشاعر قصيدته بإعلان خبر المشيب، بعد أن غزا رأسه، وانصرفت عنه الغواني وانفضضن من حوله. ثم استرسل في محاسبة النفس وإلقاء اللوم عليها، فكم قادته من قبل في طرق الضلالة زمن الشباب، وألقت به في دائرة الخطيئة. وحتى حين حلَّ المشيب، ظلَّت تدفع بالشاعر إلى سُبُلِ الغيِّ، رغم ما يُصدِره الشيبُ من نواهٍ، وما يُلوِّحُ به إلى دُنُوِّ الأجل، وبالتالي ضرورة تدارك الخطأ، ومحاولة التزوُّد بخير زادٍ لملاقاة الخالق.

والبيت الثاني، يكشف عن صراع حادٍّ و ثورة نفسية يعيشها الثغري، تُغَذِّيهَا هذه الثنائية الضدِّية بين أوامر النفس ونواهي المشيب. لكن يبدو أنَّهُ يستجيب في النهاية لنواهي المشيب، من خلال زجره للنفس التي تمادت في ضلالها، هذا بعد تذكيرها بجُملةِ الخطايا التي اقترفتها من قبلُ، لِيُسْدِي لها بعد ذلك النصيحة في أسلوب وعظي لا يخلو من حكمة، على نحو ما نقرأ في البيت الخامس (فيا ندامةَ منْ يغترُّ بالفاني).

وقد يسلك الشاعر في هذا النوع من المقدمات مسلكا آخر، حيث يبدأ بإرسال تمنيات يائسةٍ، يَنْشُدُ فيها عودة الماضي الذي انقضىَ، ليعلن بالتالي حلول الشيب في الرأس. وهو موقف يبعثُ في نفسه الحزنَ والأسى والحسرة؛ الحزنُ على الحال الذي آل إليه من العجز وثِقَلِ المعاصي. والحسرة على الأيام التي وَلَّت دون رجعةٍ. ومن هنا يَجِدُ لهُ مطيَّةً يرجع من خلالها إلى أيام الشباب، ويسترجع شريط الذكريات، فيكون ذلك سببا في خلق جوٍّ مأساوي أمام الشاعر يحمله على بكاء الشباب. لكنه لَيْسَ بُكَاءً على انقضاء اللذات، إنَّما هو بكاء على زوال تلك المرحلة من العمر دون أن يستغلها في الإعداد للآخرة. يقول الشاعر أبو جمعة التلاليسي في هذا الصدد:

تُـرَى هـل يُـرَدُّ الصِّبَـا بالوسائـلْ فـدَمْعِـي مُـذْ بَـانَ هَـامٍ وَسَائِـلْ
وهـل لزمـانٍ مَضَـى رَجْعَـةٌ كَعَهْـدِي بـه تُـرَى الدَّهـرُ فاعـلْ [2]

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 226-227.
(2) المصدر نفسه، ص 47.

إنه تساؤل يائس يرسله الشاعر عبر هذين البيتين، لأنه يعلم علم اليقين ان لا رجعة لذلك الزمن الذي وَلّى وانتهى. ونحن وإن كنّا نقرأ في هذين البيتين جانبا من التمنّي، فإنه يظلُّ أملُ اليائس الذي يسيطرُ عليه الضياع والسقوط فيحاول الإمساك بأية وسيلة للنجاة مهما كانت هشاشتها. وبالتالي فإن المعنى الحقيقي الذي أراد أن يوصله الشاعر، هو إظهار اللهفة والتطلُّع إلى أيام الشباب، والحرقة على زوالها. وممّا يُعمِّقُ هذا الإحساس وهذا الحنين إلى ذلك العهد، ظهور علامات الشيب التي تؤذن بمفارقة السُلُوِّ واللذات، وتنذر بدنو النهاية. يقول: (1)

بَـدَا الشيـبُ فِـي مِفْرَقِـي قادمًـا فَقَـال السُّلـوُّ أنَـا عنـكَ رَاحِـلْ

وهنا تبدأ مأساة الشاعر الحقيقية، لا لأنه ودَّعَ مرحلةً مَرِحَة من حياته، بل لأنه أمضى شبابه في تتبُّع اللذات، والمُضيِّ في طرق الغواية، وفي هذا يصرِّح قائلا: (2)

فهـا أنـا أَبـكِي لفَقْـدِ الشبـابِ وَعَصْـرِ التَّصَـابي بكـاءَ الثواكـلْ
وليـسَ البكـاءُ عـلى فَقْـدِهِ ولكـنْ لِتَضْيِيـع عُـمْـرِي بَاطِـلْ
مَضَـى ضَائِعًـا فِـي عَـسَى وَلَعَـلَّ وحتَّـى وسـوف اعتـذار المُمَاطِـلْ
أطـاوعُ نفـسِي فِـي غيِّهَـا وأُمْسِـي عـن الرُّشـدِ لاهٍ وغافِـلْ

ثم يوّجه ما هو من قبيل اللوم والتوبيخ، والتعنيف للنفس التي تمادت في غيِّها:

فَيَـا وَيْـحَ نَفْـسي كـم ذَا تُـرَى تُطيـعُ الغُـواةِ وتَعْصِـي العـوادلْ
وكـم ذا اغـترارٌ بطـول البقـاء ولَـمْ يتبـقَّ مـن العُمـرِ طائِـلْ
فَمَـنْ مُنْصِفِـي، أَوْ لِمَـنْ أشتكـي وَدَهْـرِي غـدًا لـي حَـرْبًا مُقَاتِـلْ
وهَـلْ مِـن دواءٍ وهَـل مِـنْ شِفَـاءٍ ولـستُ لِشَـيْءٍ مـن النُّصْـحِ قَابِـلْ (3)

إنّها صرخةٌ شديدةٌ في مواجهة النفس التي أوقعت الشاعر في كل هذه الخطايا، تعكسها كلمة "يا ويح"، بكل ما تحمله من مرارة العتابِ وقساوةِ التوبيخ وسوء العاقبة. وتأتي "كم" في البيتين الأول والثاني لتعمّق المعنى أكثر، وهي كم الخبرية التي تفيد الكثرة، والتي وظّفت هنا للدلالة على حجم المصيبة و المأساة، أو فلنقل حجم اللامبالاة والغرور.إن واقع الشاعر إذن واقع

---

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 47.

(3) المصدر نفسه، ص 47.

مترد، وماضيه مُثقلٌ بالمعاصي، وهذا ما حمله في البيت الرابع على تكرار "هل" الاستفهامية التي تؤدي هنا معنى الإنكار.

وإذا كان للتكرار كما نعرف دوره في تقوية المعنى، حيث يحقق العمق، والتأكيد على فكرة معينة، فإن ما يؤكده الشاعر هنا هو أن لا سبيل له إلى النجاة. لكنه يستفيق بعد ذلك من تأثير الصدمة، ليُعيدَ إلى يقينِهِ بأنَّ لَهُ ربًّا غفورًا، فيلتمسُ منه العفو في خضوع وإيمان برحمةِ الله التي وسعت كل شيء، قائلاً: (1)

شكَـوْتُ إليـكَ إلهِـي عَـسَى	تَمُـنُّ وتَسْـمَح بالذَّنْبِ عاجِـلْ
وتصفَـحَ عَـن زَلَّتِـي انَّنِـي	اتيـتُ ذليـلاً لِبَابِـكَ سائِـلْ
فمَـا لـي سواك وأنـتَ الإلـهُ	الـذي لاتَخِيـبُ لَدَيْـهِ الوسائِـلْ

ولم يخرج أبو حمو موسى الزياني عن هذه المعاني في مثل هذه المقدمات، حيث تبدأ مقدمة الشباب والشيب عنده عادة بإعلان حلول الشيب في الرأس، ليكون ذلك نذيرا بقرب النهاية. وهو ما يثير في أعماقه ألوانا من مشاعر الخوف والقلق، ذلك أنّه أمضى عمره أسيرا لأهوائه وشهواته. إنه عند هذه النقطة يستعيد ذكريات الماضي، ويراجع نفسه، محاولا تعريتها وِفْقَ مقاييس الصوفية الذين عادة ما يحاسبون النفس ويعنفونها بعد أن يكشفوا عن آثامها وخطاياها. ليعترف بعد ذلك ابو حمو بذنوبه، وينتهي إلى البكاء الذي يعبر في هذا المجال بالذات عن موقف انهزامي استسلامي، ذلك أن العمر الذي ولى لا يمكن أن يعود. وأن ما تبقى له قد لا يسعه للتكفير عما أسلف، خاصة وهو يدرك انه قد غدا قاب قوسين أو أدنى من النهاية الحتمية.

ومن أبرز النماذج التي عبرت عن هذا المضمون لدى الشاعر، ما ورد في مولديته "الدالية" التي يقول فيها: (2)

قد اصفرَّ لوني بعد حسن شبيبتـي	كما ابيضَّ رأسي بعد ما كان مُسْـوَدَّا

إنه إخبار عن بداية عهد المشيب لا يخلو من حسرة وضعف ،لا سيما وقد صدَّر ذلك بعبارة "اصفرَّ لوني"، وهي علامة على ما يصيب المرء من ضعف الكهولة وعجزها. وهو حريص على غرار سائر شعراء المولديات على إبراز تلك المفارقة بين العهدين معتمدا في ذلك المطابقة، كما

(1) المصدر السابق، ص 47.

(2) المصدر نفسه، ص 224.

هو الحال بين "ابيضّ رأسي، وكان مسودّا ".وكذلك التضاد الذي تحققه عبارتا "اصفر لوني، وحسن شبيبتي". إن هذه المفارقة التي يحرص أبو حمو وغيره من الشعراء على إبرازها إنّما تدخل في سياق تعميق حالة الأسى والحزن التي تعتري الإنسان في المرحلة الأخيرة من حياته، ذلك أنّ الشباب يعني القوّة، البهجة، والإقبال على الحياة. وعلى النقيض، يحمل المشيب دلالات الضعف والانهزام والكآبة والسقوط.

ومن جهة أخرى، فالحديث عن الشباب عند هؤلاء الشعراء يقترن بكل ما هو سلبي؛ كالإشارة إلى انقياد الإنسان وراء زخارف الدنيا، وانغماسه في الملذات دون أن يدّخر شيئًا ينفعه في آخرته. أما زمن المشيب فيقدِّمونه على أنه يمثل فترة الإيمان والتقوى والورع. ولأنَّ الأمر كذلك فإنَّ هذه المفارقة التي تكشف عن عبث الماضي وصفاء الحاضر، هي التي تجعل الشاعر يحزن ويأسف ويتحسر ويبكي.

وبعد أن يقيم الشاعر هذه المفارقة، يسترسل عادة في الحديث عن ماضيه العامر بالآثام والخطايا. فيقول:(1)

وقد مَرَّ عُمري فِي عَسَى ولَعَلَّمَا	تُوَاصِلُنِي لُبْنَى وتَهجُرُنِي سُعْدَى
وتَزْرِي بِيَ الدُّنيا بِزُورِ غرورِهَا	فكم نقضت عهدًا وَكَمْ نَثَرَتْ عِقدَا
وهذا نذيرُ الشيب لاَحَ بمفرقِي	يُذكِّرني خوفًا ويُنْجزُ لي وَعْدَا
هويتُ من الدنيا زخارِفَهَا التي	بِفَرْطِ هواهَا لاَ أطيقُ لَهَا رَدًّا
شُغفتُ بها دَهْرًا وَلمْ أدرِ مَا مَضَى	وقَد بَذَلْتُ من بَعْدِ ما اظْهَرَتْ وُدًّا
تُشاغِلُني نفسي وَدُنْيَايَ والهَوَى	وتُبْعِدُنِي من بَعْدِ قُرْبِي لَهَا بُعْدَا
ولستُ بِسَالٍ عن هواهَا كَأَنَّنِي	اشابه بشْرًا فِي مَحَبَّتِهِ هِنْدَا
لبانةُ دهري قد تَقَضَّتْ وَقَدْ مَضَتْ	وجيشُ شَبَابِي بالمشيب لقد قُدَّا

فقد ضيّع الشاعر عمره لاهيا، مستسلمًا لأهواء نفسه، مُقْتَفِيًا آثار الحسناوات؛ تُطِيعُهُ هذه وتهجرُهُ تلك، مشدودًا لِبَرِيق الدنيا وزخارفها، خاضعًا لسلطانِ الإغراء فيها دونما حسابٍ لجانبِ الغَدْرِ الذي تُخفيه، والذي يَنكشِفُ للشاعر بجلاءٍ في نهايات عمره حينما تتنكّر له، ويدرك وقتها أنَّ طاعته لها إنما كانت طاعة للخطيئة، واستسلامًا للإثم.

---

(1) المصدر السابق، ص 224 – 225.

إنَّ أبا حمو وقد ضاق بحياته، بعد أن عرّى نفسه وكشف عن أخطائه، يتساءل في حالةٍ من الرِّيبةِ وأمل اليائس، إنْ كان سيحظى بالمغفرة إزاء هذا الرُّكام من الذنوب، الذي يحرص كل الحرص على الاعتراف به، وهو ما ينتهي به إلى البكاء، قائلاً:

ويا ليت شعري للزمان الذي مَضَى — أَيَرْجِعُ مُرُّ العيشِ مِنْ بَعْدِهِ شَهْدَا
وتُغفَرُ أوزاري وتُمْحَى جرائمي — وحَصْرُ ذُنوبي لا أطيقُ لَهَا عَدَّا
أنا المسرِفُ الجاني، أنا المُذنِبُ الذي — أشاهدُ بابَ العَفْوِ بالذنبِ قَدْ سُدَّا
لقد حقَّ لي أبكي على فرطِ زَلَّتِي — وأسكبُ دَمْعًا كالعقيقِ عَلاَ الخَدَّا[1]

وبنفس مؤمنة خاشعة لا تقنط من رحمة الله، يتوجه الشاعرُ بأكفّ الضراعة إلى الله، سائلاً إياهُ المنَّ بالعفوِ والمغفرةِ. فيقول:[2]

إلاهي هَبْ لي منكَ عفوًا ورحمةً — فمازلت يا مولاي تُبلغُني القَصْدَا
وعبدُك مُوسى لَمْ يَزَلْ فيكَ رَاجيًا — وَمِنْ شِيَمِ المَوْلَى بِأنْ يَرْحَمِ العَبْدَا

أما الشاعر الأندلسي ابن زمرك، فقد ركزَّ بالدرجة الأولى على إبراز تلك المفارقة بين الشباب والمشيب، وبين منْ أعدَّ لآخرته، ومن ضيَّع عمرهُ في انتجاع اللذات ومطالب النفس التي تقود إلى الخطيئة، فقال[3]:

هذا الصباحُ، صباحُ الشَّيبِ قدِ وضحَا — سرعان ما كانَ ليلاً فاستنَار ضُحَى
للدَّهرِ لونانِ من نورٍ ومنْ غَسَقٍ — هذا يُعَاقِبُ هذَا كُلَّمَا بَرِحَا
وتلكَ صبغتُه اغْدَى بنيه بِهَا — إذَا تَرَاخَى مجالُ العُمْرِ وانفسَحَا
مَا يُنْكِرُ المرءُ مِن نورٍ جَلاَ غَسقًا — ما لَمْ يكن لأماني النفس مُطّرِحَا
إذا رأيت بروق الشَّيبِ قد بَسَمَتْ — بمَفْرِقٍ فَمُحَيَّا العَيْشِ قَدْ كَلَحَا
يَلْقَى المشيبَ بإجلال وتَكْرِمَةٍ — مَنْ قدِ أعدَّ من الأعمالِ ما صَلُحَا
أمَا وَمِثْلِي لَمْ يَبْرَحْ يُعَلِّلَهُ — مِنَ النَّسيم عليلٌ كُلَّمَا نَفَحَا
والبرقُ ما لاحَ فِي الظلماءِ مُبْتَسِمًا — مِنْ جانِبِ السَّفحِ إلاَّ دَمْعَهُ سَفَحَا
فمالهُ بِرَقِيبِ الشَّيْبِ مِنْ قِبَلٍ — مِنْ بَعْدِ مَا لاَمَ فِي شأنِ الهَوَى وَلَحَا
يَأبَى وَفَائِيَ أن أُصْغِي لِلاَئِمَةٍ — وأن أُطِيعَ عُذُولي غِشٌّ أوْ نَصَحَا

(1) المصدر السابق، ص 224 – 225.
(2) المصدر نفسه، ص 225.
(3) ابن زمرك، الديوان، ص 375.

حيث أدارَ ابن زمرك معاني الشيب والشباب على أساس التشبيه، مُستعينا بعناصر الكون حينما قرن حلول المشيب بانبلاج الصبح، والشباب بالليل، مشيرًا بذلك إلى علامة الشيب التي تغزو الشعر، فيتحوّل من سواده الليلي إلى بياضٍ ناصع. والمشابهة هنا تحمل أكثر من دلالة توحي بالتقاطع، أو بالأحرى أوجه الشبه؛ منها أولاً، الدلالة اللونية المتمثلة في التحوّل من السواد إلى البياض. ومنها دلالة التعاقب، إذ إنَّ النهار يعقبُ الليل، وكذا الأمرُ إذا ولّى عهدُ الشباب فإنه يفسح المجال للمرحلة التي تعقبهُ، وهي المشيب.

وقد بدت علامة المشيب للشاعر وهي تغزو شعر الراس، وكأنما هي حاملة لِعَدْوى البياض. وفي ذلك إشارة إلى تَسارع الزمن، وسيطرة هذا الإحساس على الإنسان في الفترة الأخيرة من حياته.

إن التعاقب في أطوار الحياة هو من سُنَنِ الله في خلْقِه، وعلى الإنسان أن يؤمن بهذه السُّنّةِ، وأن يستخلص منها العِبرةَ ويُفيدَ من التجارب.

وعلى منوال هذه المعاني التي هي أقرب إلى الحكمة، يؤكد الشاعر في البيت الخامس تلك المفارقة القائمة بين المشيب بنصاعته، وبين وجه الحياة الذي تلفُّه الكآبة ويعلوهُ العُبوس والقَتامة، فابتسامة ذاك تقترن بتعاسة هذا. وقد وُفِّقَ في توصيل هذه المفارقة باعتماد بنية التضاد التي تحققها كلمتا "بسمت، وكلحا". غير أن الإحساس بقتامة مرحلة الكهولة ينحسرُ ويتبدّد لدى مَن أعدُّوا في شبابهم عُدّةً تكفل لهم الثواب وحسنَ المآل. لِذَا فهم لا يجزعون من المشيب، بل يستقبلونه في ثقةٍ واعتزازٍ وإجلال.

أمَّا ابن زمرك، فيبدو أنه من غير هذه الفئة. إنه ممّن استسلموا لهواهم وانقادوا وراء شهوات النفس ومطالبها دون رادعٍ أو رقيب فكانت نهايته مؤسفةً، وكانت مرحلة مشيبه تعيسةً باكيةً.

إن هذا الإحساس بالكآبة والحزن في أواخر العمر يُعَدُّ من المعاني المحورية التي وظّفها شعراء المولديات في مقدمات الشباب والشيب، والغرض من ذلك هو الكشف عن حسرتهم وندمهم، في محاولة لإعداد النفس للتوبة، والإمساك بحبل النجاة. وهذا ما يكشف عنه الشاعر أبو القاسم عبد الله يوسف في قوله: (1)

(1) ابن الأحمر (إسماعيل بن يوسف بن محمد): نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

لمّا بصرتُ بطالعاتِ الشيب في شعرات رأسي واستنار ظلامُها
وذكرتُ ما أسلفتُه فيما مضى من مُوبقاتٍ رَاعني إجرامُها
أقبلتُ أطلبُ المتابَ وإنّهُ صعبٌ على هدي النفوس فِطامُها

فقد استنار ظلام الراس، وكان ذلك علامة تنبيه للشاعر كيّ يلتفت إلى ماضيه ويراجع نفسه. فإذا به يرتاع ويسكنه الفزع نتيجة ما اقترفه من خطايا وذنوب. وكان ذلك دافعا له لأن يسارع إلى مجاهدة النفس والتِماسِ الغفران.

ولابن الخلوف القسنطيني وجهٌ آخر للتعبير عن حالة الندم، وذلك بالبكاء، الذي يكشف عادة عن حالة نفسية متأزمة قلقة. يقول: (1)

تبسّم ثَغرٌ للصباحِ شنيبُ فَلاَحَ بِفَوْدِ الليل منه مشيبُ
وفرَّت ظِبَاءُ الزهر مِنْ قائصِ الضِّيَا كما نَفَرَت خوف الغضَنْفَرِ نيبُ
وَرَاعَ نجيبَ الغيْمِ زاجِرُ رعدِهِ كما ارتاعَ من صوت الجلاجلِ ذيبُ
وادرَّت جفونُ السُّحْبِ عبرةَ مُزْنِهَا وقد حانَ من تلك النجومِ غروبُ

فقد أعلنَ - بدايةً- حلول الشيب الذي غزا رأسه من الجانبين، فكان نذيرًا واضحًا بدنوِّ الأجل، وتراجع تلك المرحلة المُشرِقة من العمر، دون أن يدَّخر خلالها ما ينفعه لآخرته. فكان نذير الشيب بمثابة ناقوس الخطر الذي بثَّ في الشاعر مشاعر الرعب، خوفًا من المصير الذي ينتظره. وقد عبّر عن ذلك بأسلوب غير مباشر، حيث استعان بعناصر الطبيعة حينما كنَّى عن نفسه بالغيم السخيِّ، وعن نذير الشّيب بالرّعد الزاجر الذي زرع فيه الخوف. فما كان إلاّ أن استجابت تلك السحب وأدرَّت جفونُها مَطرًا غزيرًا. وقد أوحت هذه الصورة الاستعارية القائمة على التشخيص إيحاءً قويًّا بنفسية الشاعر التي آلت إلى حالة من الحزن والحسرة والندم، فأجهشت بالبكاء علَّها تغتسل من أذرانها وما أسلفته من الخطايا، خاصة وقد أخذ نجمُهَا يسيرُ بِخُطَى حثيثة نحو الأفول.

هكذا كان مقطع الشباب والشيب يحمل في الغالب صورًا قاتمةً، تعكسُ ظلالاً من الحزن، وتشيعُ أجواء نفسية قَلِقَة، إمَّا حسرة على الشباب الذي تقضَّى وضيَّعَهُ صاحبه في انتجاع اللذات، ومعانقة مغريات الدنيا وبريقها، دونَ أن يغتنم فيه فرصة للإعداد لآخرته. وإمَّا تفجُّعًا على ما آل إليه من ضعف الكهولة وعجزها، بعد ان حَلَّ بالراس نذيرُ الشيب، هذا النذير الذي

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 407.

يُعمِّق الإحساس بالندم، ويُصَعِّد من مأساة الشاعر، لأنه لم يجد في رصيده ما يُلقي في نفسه السكينة، ويخلق أمامه فُسْحَةً من أمل النجاة، فيتَّجِهَ إلى تعنيف النفس وزجرها إذْ تمادت في ضلالها طوال تلك الفترة المتقضِّية، ثم الاستسلام في النهاية للبكاء كوجهٍ من وجوه التعبير عن قتامة الحاضر، والخوف من المصير، وحالة الانهزام. لينهي ذلك كله بالتوجه إلى الله سائلاً إياه الرحمة والمغفرة، ومتوسلاً برسوله الكريم.

مقدمات ثانوية

إن المقدمات التي سبقت دراستها تعد أساسية في القصيدة المولدية، فهي واسعة الحضور، كثيرة التداول بين الشعراء. لكن إلى جانبها، ينبغي أن نشير إلى أن هناك مقدمات أخرى، تعدُّ ثانوية؛ ومنها تلك التي تضمنت: التضرع والاستغفار، أو التسبيح بعظمةِ الخالق وذِكر أفضالهِ ونِعمهِ. أو كانت في صورة اعترافٍ بالذنوب، مع الاستغفار والدعاء.

والذي يلاحظ أن هذا النوع من المقدمات لم يكن واسع الانتشار داخل هذا الشعر، قياسًا إلى ما سبق الحديث عنه على الرَّغم من صِلَتِه الوطيدة بالموضوع الرئيس الذي هو مدح الشخصية المحمدية، والذي كثيرًا ما يتضمن التضرع إلى الله، والتوسُّل بنبيِّهِ واستشفاعه من خلال التركيز على صفة "الشفيع" التي تقترن بهذه الشخصية.

ولعلَّ ما يفسِّر وجود هذه الظاهرة؛ ظاهرة غلبة حضور المقدمات التقليدية المعروفة، ما كان من أمر هؤلاء الشعراء الذين عانقوا - وبقوة- ذلك النموذج القديم الذي عُرِفَت به القصيدة العربية، منذ أن حققت اكتمالها ونضجها في عصر ما قبل الإسلام.

وأكثر ما وردت هذه المقدمات الثانوية في شعر ابن الخلوف القسنطيني، وذلك في مضامينها وصورها المختلفة التي سبق ذكرها. حيث نقع في مولديته "الرائية" على مقدمة صدَّر بها هذه القصيدة، تضمنت أساسًا: الابتهال والدعاء الذي يمازجُهُ التسبيح بقدرة الخالق، يقول:[1]

يا مُجيبَ الدعا، وغوثَ الأَسير	يَا مُزِيلَ الأَذَى وجَبْرَ الكَسِير
يا مُنير الدُّجَى، وكَافِي البَلاَيَا	يا عظيم الرَّجَا، وعونَ الفَقِير
يا إله الوَرَى، وكهفَ الأيَامَى	يا كثيرَ العَطَا، وعزَّ الحَقِير

---

(1) المصدر السابق، ص 479.

أنـت ذُخْـرِي ومُنْقِـذِي ومَـلاَذِي ... أنـت عَـوْني ومُنْجِـدِي ونَصِـيرِي

ففي هذا اعتراف بعظمة الخالق، وبفَضْلِهِ على خلقه وبأنه جَلَّ جَلاَلُهُ مَلْجأً كلُّ مَنْ لاذ بِهِ، وغوثُ كلِّ مستغيث. وهذا ما يمهِّد للشاعر كَيْ يتوجَّه إليه سبحانه وتعالى بالدعاء والاستغفار والاسترحام. فيقول:(1)

وامْـحُ ذَنْبِـي، واخْتُمْ بِخَيْـرٍ، وكُـنْ لِـي ... فِـي حَيَـاتِي ومَوْتَتِـي ونُشُـورِي

واكْشِـفْ ضـرِي، وعافـني وآعـف عـني ... وقِـني هـول منـكر ونكـير

ثم يعود إلى ما بدأ به، فيجَدِّد مرة أخرى اعترافه بعظمة الله وفضله على خلقه، بل وعلى صفوةِ خلقه من الأنبياء والرسل. ويطمع في أن يمنَّ عليه الخالق عزّ وجلّ بشيءٍ من تلك العناية، يقول:

واستجِـبْ لـي بِمَـا استجَبْتَ لنـوحٍ ... وَلَشِـيـتَ و آدمَ المـبـرورِ

ولِلُـوط وللخليـلِ، ومُـوسـىَ ... ولِعِـيسَى الفتـىَ ويحـيَ الحَصُـورِ

ولِـذي النـونِ، والعزيـزِ، و ذي الكفـلِ، وأيـوبَ والذبيـح الصبـورِ

واجْـلُ كَرْبِـي، وبَـدِّل الخـوفَ أمْنًـا ... وامْـحُ عُسْـرِي بآيـةِ التفسيـر(2)

وقريب من هذه المعاني ما تضمنته مقدمة أبي حمو موسى الزياني التي جعلها صدرا لمولديته "الجيمية". إذ استهلها بالتذكير بعظمة الخالق وقدرته جلّ شأنه في إزاحة الضّيق، وكشف الضرِّ و إغاثة المستغيث. يقول في هذا مناجيا ومتوسِّلاً:(3)

يـا مَـنْ يُجِيب نِدَا المُضْطَرّ فِي الدّيَـجِ ... ويكشـفُ الضُّرَّ عنـد الضيقِ والهوَجِ

ولطـفُ رحمتـهِ يأتِـي على قَنَـطٍ ... إذا القنوط دعـا يـا أزمـةَ انْفَـرِجـي

ومَـنْ إذا حَـلَّ خَطْـبٌ واعـتَرَتْ نـوبٌ ... أبـدى مـن اللُّطفِ مـا لَـم يَجْرِ فِي المُهَجِ

وبعد إقرار هذه الحقيقة التي تؤكد الرعاية الإلهية للخلق، وقدرته سبحانه وتعالى التي تتحكم في كل الموجودات، ورحمته التي تَسَعُ كل شيء، يتوجه الشاعر بدعائه إلى ربّه في إيمان وثقة، علّهُ يظفر بالخلاص والنجاة. وليس ذلك على الله بعزيز، فقد خلص انبياءه - من

---

(1) المصدر السابق، ص 479.

(2) المصدر نفسه، ص 479-480.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 152.

قبل– من الكرب العظيم. يقول في هذا المضمون على شاكلة ما جاء في مولدية ابن الخلوف الآنفة الذكر: [1]

إنّـي دعوتُـكَ جُنْحَ الليـل يا أمَلِي ... دعـاءَ مُبْـتَـهـلٍ بالـعـفْـوِ مُنْتَهِـجِ
يَا كَاشِفَ الضُّرِ عن أيُّوبَ حـينَ دعَا ... قد مَسَّنِي الضُّرُ فاكْشِفْ كَرْبَ كُلّ شَجِي
انت المنـجّـي لِنُـوحٍ فِي سَفِينَتِـهِ ... ومُـخْـرِجُ يُونُسًا مِـنْ ظُلْـمَةِ اللّـجَـجِ
يا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصّدّيقَ كُل أذَى ... لَـمّـا رَمَـوْهُ بِـجُـبّ ضَـيّـقٍ حَـرِجِ

ثم يسترسل في ذكر بعض الأنبياء، وما حلَّ بهم من المحن. وكيف أن العناية الإلهية تتدخل في كل مرة لتخليصهم منها؛ فوقف عند حادثة سيدنا يعقوب وكيف أنّه رُدَّ بَصيراً بعد ان اتاهُ قميص يوسف. وكذا محنة سيدنا موسى وأمّه حيث أُلقيَ في اليَمّ بأمر من الله، فأحاطه برعايته إلى أن رُدَّ سَالمًا إلى حُضن امّه. وأخيرا يتطرق الشاعر إلى تجربة نبيه محمد (ﷺ)، مع الكفار، وكيف انه جلّ شأنه كفاهُ كيدهم وجبروتهم. و يكون بذلك قد ولج موضوع القصيدة.

وقد تُبنى هذه المقدمات أيضا على عنصر الاعتراف بالذنوب، وما يتعلق به من توبيخ للنفس وزجْرٍ لها، ومخاطبتها بالعُدُولِ عمّا دابت عليه من الخطايَا. ومحاولة إسداء النصيحة والوعظ، تمهيدًا لطريق التوبة. لِيَمُدَّ الشاعِرُ بعد ذلك أكُفَّ الضراعة متوسِّلاً بربِّه مسترحماً إياه. يقول ابن الخلوف في مقدمة إحدى مولدياته: [2]

أَضلّنِـي الغَـيُّ عن سُبُلِ الهدايـاتِ ... لَمَّـا امتَطَيْـتُ مَطِيّـاتِ الضّـلالاتِ
وَلَـوْ مُنِحْـتُ مِـن التوفيقِ موهبـةً ... ازَاحَنِي الرشـدُ عـن طريـقِ الغـوايـات
انـا المفـرطُ فِي جـنبِ الإلـهِ فَيَـا ... خُسْـرَايَ قـد اصَـدَّ التفـريطُ مـرآتِي
انـا المسـيءُ، انَـا الغـرُّ الكـذوبُ، انـا الخـبُّ الخـؤونُ، انـا ركـنُ الإسـاءاتِ
مـا حِـيلَتي مـا اعتـذاري إنْ سُئِـلْتُ وقـد اوقـرْتُ ظهـرِي بـأوزارٍ وَزَلاّتِ
وكيـف لـي بآعتـذارٍ لا تـقـومُ بِـهِ ... لـي حُجّـةٌ عند توجيـهِ المحاجـاةِ

إنَّ الشاعر على وعي تام بما أسلف من الخطايَا. وهو يُقرُّ إقرارا يقينيًّا بذلك الرُّكام من الآثام والذنوب التي تعدَّدَت انواعها واختلفت، إلى درجة ان عَدَّ نفسَهُ (ركْنَ الإساءاتِ)، وهو –

---

(1) المصدر السابق، ص 152.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 400.

والأمر كذلك- قد ضاق بسيئاته، ولم يجد في رصيده ما يُخَوِّلُ له حتى الاعتذار، وفي ذلك تأنيب للنفس و تعنيفٌ لها.

ثم يتحوّل إلى مخاطبة جوارحه وحواسّه بما يفيدُ التوبيخ والرّدع، حتى تكُفَّ عما تمادَتْ في ارتكابه من المعاصي، قائلا:

يا قلبُ حتى متى لا تنتهي أبَدًا	عن التَّقلُّبِ في مهدِ الإراداتِ
يا نطقُ حتى متى لا تَرْعَوِي أبَدًا	عن بثّ ما لَيسَ يُغني من مقالاتِ
يا لحظُ حتى متى لا تنثني أبدًا	عن لحظ ما ليسَ يُجْدِي من خيالاتِ
يا سمعُ حتى متى لا تَتَّئد أبدًا	عَنْ سَمْعِ ما ليسَ يُغني من مناجاةِ
يَا نفسُ حتى متى لا تَكْتَفِي ، أوَمَا	عَلِمْتِ أنَّ غَدًا يومُ المُجَازَاةِ (1)

والذي يُسجل على هذه الأبيات هو هذا الضعف الفنيُّ، وهي تقترب من النثرية نظرًا لسيطرة الطابع الخطابي الوعظي. لكنّها مع ذلك هادفة من حيث المعنى، أو المضمون. ففيها تذكير بالموت، وبيوم الحساب والمجازاة. وفيها نصحٌ ووعظ بالعذول عن طرق الزيغ والضلال.

وإذا كان الشاعر قد توجه باللوم والتوبيخ للجوارح، ففي ذلك إحساس بالذنب وإقرارٌ به. وهو ما يجعله يَسْتَشْعرُ الخشية، فيسارع إلى التماس المغفرة و الرحمة، قائلاً: (2)

يا أَرْحَمَ الراحمينَ العفوُ عن وَجَلٍ	لَمْ يُنْهِهِ العِلْمُ عن خوضِ الجهالاتِ

إلى أن يقول بعد أبيات: (3)

وكيف لا أرتجي عفوَ الإلهِ وقَدْ	ابديتُ عُذْرِي لِعَلاَّمِ الخَفِيَّاتِ
وجئتُ مستشفعًا مِمَّا جَنَيْتُ بِمَنْ	نالَ الشفاعةَ في أهل الجناياتِ

ومع الشاعر الثغري، نلتقي بهذا المضمون الذي يركز أساسًا على عنصر الاعتراف بالذنوب ومحاسبة النفس وزجرها، كما هو الشأن في صدر قصيدته "اليائية" التي استهلها بدعوة النفس إلى التوبة، بعد أن انقادت وراء أهوائها، وامعنت في غيِّهَا فاوقعت صاحبها في شرك

(1) المصدر السابق، ص 400.

(2) المصدر نفسه، ص 400.

(3) المصدر نفسه، ص 401.

الإثم ودائرة الخطيئة. وهي بذلك عدوٌّ لَهُ، وعليه أن يقف لها بالمرصاد، وأن يحاربها، ويكبح جماحها، يقول في هذا المعنى[1]:

سَمَا لَكَ نُورُ الحقِّ للحَقِّ هَادِيَا	فَخَفَضْتَ طَرْفًا عَنْ سَنَاهُ وَهَادِيَا
وما زالَ يَدْعُوكَ التُّقَى لَوْ وَعَى النُّهَى	فَيَا مُعْرِضًا هَلاَّ أجَبْتَ المُنَادِيَا
وما النفسُ إلاَّ مِن أعدائك فَلْيَكُنْ	عَزِيمُكَ فيها ما يسوء الأعاديا
فيا نفسُ كم تَهْوَى الهَوَى وتُطِيعُهُ	ولَمْ تَنْتَهِ لما ارتكبتِ النَّوَاهِيَا
ففي الرشدِ لا تَزْدَادُ إلاَّ تماريًا	وفي الغيِّ لا تَزْدَادُ إلاَّ تَمَادِيَا
وَلَوْ ثمر التوفيقُ أصبحْتُ جانيًا	لِمَا كنتُ للآثام والذنبِ جَانِيَا
وَلاَ كَانَ قَلْبِي للجَرَائِمِ قاسِيًا	ولا كنتُ عَنْ دَارِ الأحبَّةِ قاصِيَا

هذه النماذج المتقدمة الذكر، تؤكد وجود هذا النوع من المقدمات التي مهَّدَ بها شعراء المولديات لقصائدهم. وهي تبنىَ في مضمونها على مجموعة محاور؛ منها التسبيحُ بقدرة الإله وعظمته، وتَحكُّمِهِ في كل عناصر الكون. ومنها التضرُّع إلى الله، ونشدان رحمته وعفوه. يضاف إلى هذا الاعتراف بالذنب، وتعداد الخطايا، وتحسيس النفس بِثِقَلِ جُرمها، ومحاولة إسداء النصح بالعدُول عن سبُلِ الخطيئة، وإعلان التوبة، والإنابة إلى الله. كما كان لعنصر تعنيف النفس في هذا المقام حضوره بما يتبعُهُ من توجيه اللوم والتأنيب والتحذير من سوء العاقبة. وكل ذلك إنَّما هو سعيٌ من الشاعر لخلق الأجواء المناسبة كَيْ يتوجَّه بالدعاء إلى الله، متوسِّلاً بشفيعة محمد (ﷺ)، آملا في تحقيق التوبة والخلاص من المصير المُفجع.

وبعد، فإن المقدمة بجميع صيغها التي تقدّم عرضها، من طللية، وغزلية، ورحلة إلى البقاع، وشباب وشيب، وحمد وتسبيح، وتضرُّعٍ واستغفار، واعتراف بالذنوب. قد شكلت لبنةً أساسية في بناء القصيدة المولدية.

والملاحظة التي يمكن إبداؤها بهذا الشأن، أن المقدمة التي تصدَّرت القصيدة المولدية كانت على نوعين؛ منها البسيط، وهو ما اكتفىَ فيه الشاعر بمقدمة واحدة، كان تُفْرَدَ للغزل، أو للشباب والشيب، أو الحمد والتسبيح أو ما سوى ذلك.ومنها المركّب، وهو ما اشتمل على مقدمتين أو أكثر.

أما البسيط، فلا يشكل حضورًا كبيرًا، ومن أمثلة القصائد التي صُدِّرَتْ به، مولدية أبي

(1) يحي بن خلدون، بغية الرواد ، ج2، 189.

حموُ موسى الزياني "الجيمية"[1] التي قدَّم لها بالتضرُّع والاستغفار.

ومنها اربع قصائد[2]، هي مجموع ما وصلنا من مولديات شاعر القصر الزياني ابي عبد الله محمد بن ابي جمعة التلاليسي؛ ثلاث منها قدَّم لها بمقطع الشباب والشيب، والرابعة خصَّها بالتشوق للبقاع المقدسة .ومن مولديات لسان الدين بن الخطيب، قصيدة واحدة[3]، مهدَّ لها بمقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة. وكذلك الشأن بالنسبة لمولدية ابنه، عبد الله "الميمية"[4]. وفي ديوان الشاعر ابن الخلوف القسنطيني نقع على مجموعة مولديات[5] اعتمدت المقدمة البسيطة، لكنَّها تظل تشكل نسبة اقل بكثير إذا ما قورنت بتلك التي مهَّد لها بمجموعة من المقدمات.

أمَّا عن النوع المركَّب، فهو الأكثر شيوعًا، وهو ما شُكِّلَ من مزيج من المقدمات؛ فقد يقدم الشاعر لمولديته، بالغزل ثم الطلل، ليُتْبِعَ ذلك بمقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة، على نحو ما فعل عبد الرحمن بن خلدون مثلا في (بائيته) التي انشدها بين يدي ملك المغرب في مولد عام 762هـ[6]. حيث استهلها بقوله متغزِّلاً:

أَسْـرَفْنَ فِـي هجْـري وفي تَعْذِيبِـي ... واطَلْـن موقـف عَبْرتِـي ونَحِيـبي

إلى أن يصل بعد أبيات إلى الوقفة الطللية، فيقول:

اهَفْـو إلى الأطـلالِ كانـت مَطلعًـا ... للبَـدْرِ منـهم أو كِنَـاسَ رَبِيـبِ

عَبِثَـتْ بهـا أيْـدِي البِلَـى وتَـرَدَّدَت ... فِـي عَطْفِهَـا للدَّهْـرِ آيُ خُطُـوبِ

إلى أن يقول في مقطع الرحلة:

يـا سَـائِقَ الأظعـانِ تَعْتَسِـفُ الفَـلاَ ... وَتُوَاصِـلُ الآسَـادَ بالـتَّأْوِيـبِ

---

(1) ينظر: ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 152إلى154.

(2) عن هذه القصائد بالترتيب، ينظر: المصدر نفسه، ص 47 إلى 49.
- ص 72 إلى 75.
- ص 139 إلى 141.
- ص 164 إلى 166.

(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367 إلى 371.

(4) ينظر: المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 298-299.

(5) من أمثلة هذه القصائد: "اللامية"، ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 82 إلى 106. و"الدالية"، ينظر: المصدر نفسه، ص 374 إلى 381.

(6) المقري أحمد بن محمد، نفخ الطيب، ج6، ص 181 إلى 184.

وبهذه المضامين أيضا، قدّم ابن زمرك لمولديته (النونية) [1]، التي افتتحها بالغزل قائلاً:

لعلَّ الصَّبَا إنْ صافَحَتْ روْضَ نَعمَانِ تُؤَدّي أمانَ القَلْبِ عنْ ظَبْيَةِ البَانِ

ليثنِّي بعد هذا بالطلل، قائلا:

لئن انكرَتْ عَيْنِي الطُّلُولَ فإنَّهَا تَمُتُّ إلى قَلْبِي بِذِكْرٍ وعِرفَانِ

ثم يختتم هذا القسم من القصيدة بوصف الرحلة إلى البقاع المقدسة، فيقول:

ومِمَّا شَجَانِي أنْ سَرَى الركبُ مَوْهِنًا تُقَادُ بِهِ هُوجُ الرِّيَاحِ بأرسَانِ

ولا يخرج الشاعر يحي بن خلدون عن هذا النهج في مولديته "النونية" التي تقدم بها إلى الملك أبي حمو موسى الزياني في مولد عام 770هـ [2]، فقد بداها متغزِّلاً بقوله:

سَلاَ القلبُ لولا لوعَةٌ وشجونُ تنُمُّ ولا يَدرِي بذَاكَ شؤونُ

ثم تحوّل إلى الطلل فقال في مستهلّه:

عهدتُ فَصِيحًا بالأوانسِ رَبْعُهُ فَأَعْجَمَ حتَّى مَا يَكَادُ يُبِينُ

ليُنهِي صدر قصيدته متشوقا لِمَهْدِ الرسالة المحمدية، مفتتحا ذلك بمخاطبة الركب العائد من أرض الحجاز:

ألاَ أيُّهَا الركبُ المُخِبُّونَ بالضُّحَى عَسَى لكَ من أرضِ الحجازِ ظُعُونُ

أما الشاعر أحمد بن عبد المنَّان الأنصاري في "ميميته" [3]، فقد جمع بين الطلل والغزل والرحلة، وأضاف الشباب والشيب، على هذا الترتيب، إذ استهلّها بقوله:

قِفْ بالدِّيَارِ فهذه أعلامُهَا يُهْدَى إليكَ مع النسيم سلامُهَا

ليقول متغزِّلاً بعد مطلع الطلل:

إنِّي لَيُحْرِقُنِي أُوَارُ صَبَابَتِي وَيُهَيِّجُنِي لِلآبجاتِ غرامُهَا

ويَعقُبُ هذا، مقطعُ الرحلة، حيث يقول في مستهلّه:

---

(1) ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 493إلى497.

(2) ينظر: ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 215 إلى218.

(3) ينظر: ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 66، 68.

يا صَاحِبيَّ عن الرَّكَائِب حَدِّثَا		فزِمَامُهَا مَا تَعْلَمَانِ ذِمَامُهَا

لينهي بمقطع الشباب و الشيب قائلا:

لَمَّا بصرتُ بطَالِعَاتِ الشيبِ في		شَعَراتِ رَأْسِي واستنار ظلامُهَا

وفي مولدية[1] لابن الخلوف القسنطيني، نجده يجمع بين الشباب والشيب، التشوق لزيارة البقاع المقدسة، الغزل، ثم وصف الرحلة، يقول في مطلع هذه القصيدة:

تَبَسَّمَ ثغرٌ للصَّبَاحِ شنيبُ		فَلاَحَ بِفَوْدِ اللَّيْلِ منهُ مَشِيبُ

ثم يُتْبِعُ هذا المقطع بالتشوق إلى مواطن الرسول (ﷺ)، قائلا:

وحَيِّ الحَيَا وَادِي الغَضَا و أُهَيْلِهِ		وإنْ شَبَّ منهُ في الفؤادِ لَهِيبُ

ليتحوّل إلى الغزل قائلا:

بِعَيْشِكِ هَلْ تَدْرِينَ أنَّ مَدَامِعِي		تُثِيرُ جَوًى منهُ الفؤادُ يَذُوبُ

وينهي بمقدمة الرحلة، فيقول:

يَمِينًا لأطْوِي شَقَّةَ البِيدِ مُسْرِعًا		بِحرْفٍ لها مثلُ الرِّيَاحِ هُبُوبُ

وفي مولديات أخرى، نجد الشعراء يكتفون بالمزاوجة بين نوعين من المقدمات، كما هو الحال –مثلا– عند الشاعر الثغري في (نونيته)[2] التي تقدم بها للملك أبي حمو موسى الزياني في مولد عام 760هـ ، حيث قدم لها بالغزل، ثم التشوق للديار الحجازية. فافتتح الغزل، قائلا:

ذكر الحِمَى فَتَضَاعَفَت اشْجَانُهُ		شَوْقًا وضاق بِسِرِّهِ كِتْمَانُهُ

إلى ان يقول متشوقا إلى مواطن الرسول(ﷺ):

أَتُرَى أَرَى وَادِي العَقِيقِ وَرَامَةَ		وَيَلُوحُ لي رَنْدُ الحِجَازِ وَبَانُهُ

وكذلك فعل لسان الدين بن الخطيب في "داليته"[3] التي أنشدها في مولد عام 773هـ.

---

(1) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 407إلى417.
(2) ينظر: ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 44إلى47.
(3) ينظر: ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 471إلى479.

وابو القاسم البرجي في "بائيته"[1]، وابن الخلوف القسنطيني في "عينيته"[2]، وابو حمو موسى الزياني في مولديته بمناسبة مولد عام 763هـ[3].

كما زاوج إسماعيل بن الأحمر بين الطلل والغزل في قصيدته التي أنشدها في مولد عام 799هـ بين يدي السلطان المريني أبي عامر عبد الله[4].

وما ننتهي إليه هو أن هذه النماذج المتقدمة، تؤكد وجود نمطيْن من المقدمة التي تصدرت القصيدة المولدية؛ منها ما اكتفى فيه الشاعر بالبسيط، فَمَهَّد لموضوعه بمقدمة واحدة. ومنها ما كان مُرَكَّبًا من مقدمتين أو أكثر.

والسؤال المطروح بعد كل هذا: هل ثمة علاقة بين تلك المقدمات بأنواعها المختلفة، وموضوع القصيدة؟ وما طبيعة هذه العلاقة؟ وإلى أي مدى يتحقق الانسجام بين أجزاء القصيدة المولدية؟

---

(1) ينظر: بن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 295 إلى 299.

(2) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص 347 إلى 364.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 97 إلى99.

(4) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 378 إلى382.

الفصل الثاني

علاقة المقدمات بالموضوع

- علاقة الطللية و الغزلية بالموضوع
- علاقة مقطع الرحلة بالموضوع
- علاقة الشباب و الشيب بالموضوع

إن الأسئلة التي تقدم طرحها تُحيلُ على قضيةٍ هي من الأهمية بحيث أسالت كثيرًا من الحبر، وأثارت كثيرًا من قلق السؤال، لأجل معرفة سرِّ التزام الشعراء بمثل هذه المقدمات. وهل وجودها كان لمجرد الوفاء لنهج القصيدة العربية القديمة، وأنّها كانت مقحمة إقحامًا فحسب؟ وهذا يعني غياب العلاقة بينها وبين الغرض الرئيس، إلاّ ما يُقيمُه الشاعر على مستوى الشكل مما اصْطَلَحَ النقدُ القديم على تسميته بأساليب التخلص –الظاهرية- وهذا الشق من السؤال قد استهوى كثيرًا من النقاد والدارسين، قديما وحديثا، وراحوا ينادون بانفصام العلاقة بين أجزاء القصيدة التقليدية، وبالتالي انعدام الوحدة أيًا كان نوعها.

فالنقاد القدامى اعتقدوا على حدِّ قول نصرت عبد الرحمان: "بوحدة البيت في القصيدة، وقسموا القصيدة إلى موضوعات لا يرتبط أحدها بالآخر، فجَعلوا الطلل غير الغزل، ورحلة الصحراء غير المطر، فحطّموا بذلك وحدة القصيدة العضوية، وتركوها أشلاء متناثرةً" (1).

ويفهم من هذا أن النظرة النقدية القديمة للقصيدة العربية كانت في الغالب نظرةً جزئية، أو بالأحرى تجزيئية، تناولتها على أنّها مجموعة أغراض، حيث التَفتَتْ إلى كل غرض في صورته المستقلة لا إلى القصيدة على أنّها كلٌّ متكامل يُفْضِي كل قسمٍ منها إلى القسم الذي يليه في تداخل وانسجام معنوي، أو فلنقل –على الأقل- في ترابط نفسي شعوري. وهذا ما نَسَفَ وَبِقُوَّةٍ ما تنطوي عليه من تجانس وانسِجامٍ وتوحُّدٍ، وأَحَالَهَا إلى أَشتاتٍ مبعثرةٍ، وإلى جِسْمٍ مقطّع الأوصال، لا يُوَحِّدُ بين أجزائها سوى الوزن الموحَّد، والقافية الموحَّدة.

ولا شك أن هذه نظرةٌ قاصرةٌ. وهي صادرة عن قراءة لهذا الشعر لا تتعدّى حدود الشرح الكلاسيكي له؛ أو بالأحرى، حدود القراءة الأفقية التي لا تغوص في عوالم النص وأعماقه، لتستجْلِي أبعاده وقِيَمَه الفكرية والفنية. هذه الأبعاد التي من شأنها أن توصل الدارس إلى الإمساك ببعض الخيوط التي يمكن أن تُشكّل رابطًا قويًا، ونواة محورية للقصيدة، تلتقي عندها تلك الأقسام، وتَصُبُّ داخلها، فتبدو تلك الأغراض في ظاهرها متنافرةً متباعدة،لكنّها بالقراءة المتأنية العميقة تغدو منسجمة، ومتكاملة.

وعلى هذا الأساس، فمفهوم أغراض الشعر كما يصفه وهب أحمد رومية: "مفهوم يائس وضرير، بل لعلّه أبعد مفهومات نقدنا القديم عن الصّواب وأشدُّها إيغالاً في المغالطة وأقواها

---

(1) عبد الرحمان نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى–عما 1976، ص 131. نقلا عن خليف مي يوسف، القصيدة الجاهلية في المفضليات – دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، مصر 1989، ص 168.

تعبيرا عن النظرة الجزئية الضيِّقة، وقصر النظر"[1].

وهو الذي يُضيف بهذا الشأن ما نصُّهُ: "أما مصطلح الأغراض، فمصطلح يُدَمِّر الإحساس بوحدة القصيدة، ويكافح النظرة العميقة إلى رمزيتها، ويصادر التفكير في طبقات المعنى، ويشوبُ فضاءهَا النفسي بكدرَةٍ قاتِمةٍ ويلغِي "مقولتها" الأم"[2].

واللافت للنظر أنّ هذا الموقف النقدي القديم لم يقتصر على فئة معينة دون غيرها، بل هو ظاهرة لا تكاد تغيبُ عن أي مصنَّفٍ نقدي، سواءٌ أكان حضورها ظاهرًا مُصرَّحًا به، أم ضمنيًا يُشار إليه.

والأمر متعلق هنا بالحديث عن القصيدة الطويلة، أو ما اصطلح عليه حازم القرطاجني بالقصيدة المركبة، التي تتسع لمجموعة من الأغراض، كالوقفة الطللية، والغزلية، ورحلة الشاعر في الصحراء ووصف مشاهدها، وما تنتهي إليه بعد ذلك من مدح أو فخر أو هجاء، أو رثاء، أو سوى ذلك. وقد تطرق هؤلاء النقاد لكل غرض من هذه الأغراض بصورة مستقلة، بحيث لم يَلْتَفِتُوا إلى ما يوجدُ بينها من روابط. وهكذا: "تمزَّقَت القصيدة شذراتٍ أشتاتًا، وتمزقت بذلك وحدتُها التي أصَّلَهَا الشعراء، وعبث بها النقادُ فأفسدوها"[3].

ومن علامات نظرتهم الجزئية أيضًا، اختيارهم لجزءٍ من القصيدة، قد يصلُ إلى بيتٍ واحدٍ يؤسسون من خلاله موقفا نقديا إزاء شاعر معين.

والكلام نفسه يقال عن عناية هؤلاء بالمَطلع والخاتمة، إذ يُصدِرون أحكامهم على القصيدة كلّها، أو على شِعْر الشاعر، انطلاقا من هذه الجزئية الصغيرة داخل ذلك الكل المتكامل.

ولا شك أنّ في مثل هذه الأحكام النقدية كثيرًا من التجنّي، حيث أضرَّت ببِنْيَةُ القصيدة العربية، وألحقت بها تصدُّعًا. وهذا ما أَكّدهُ عبد الله التطاوي، حينما رأى أن الناقد القديم انشغل "بجزئيات القصيدة بعْدَ تمزيقها في ثنايَا تحْلِيلِيةُ لها حتى كاد يشوِّهُ صورتها الكُلّية ومِعمارَها المتراكب. وبذا، أصبح النقادُ شركاء في هذا التمزيق المُفتعل من جانبهم. وإذا وجدنا للشاعر مبرِّرًا نفسيا أو فنيًا حول ما قد يذهب إليه من تعدُّد جزئيات النظم، يبقى موقف الناقد

---

(1) رومية وهب أحمد، مقال: "أغراض أم رموز"، عالم المعرفة، شعرنا القديم و النقد الجديد، العدد: 207، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب-الكويت-، ص141.

(2) المرجع نفسه، ص 179

(3) المرجع نفسه، ص 145.

غير مُبَرَّءٍ من الجمود والنَّمطية، إذ ظلَّ مشغولاً بتلك الجزئيات. الأمر الذي دفعه أحيانًا إلى الحكم على بيت واحد من القصيدة بأنه أفضل ما قالته العربُ في فن ما من فنونها" (1).

وقد عمَّق فريق من النقاد المحدثين هذه النظرة الجزئية، وسَعَوا إلى ترسيخ فكرة تَمَزُّق القصيدة، على نحو ما نجد في موقف محمد غنيمي هلال حينما تحدَّث عن أجزائها فقال: "إنّ هذه الأجزاء –بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب، والرحلة إلى المُحبِّ، ثم المدح– لا صلة في الواقع بينهما" (2).

فهو ينفي نفيًا قاطعا وجود أية علاقة بين تلك الأغراض داخل القصيدة الواحدة. وبكل تأكيد أنّه نَظَرَ إليها على اعتبار ما يتضمَّنُه كل غرضٍ على حدة، ولم يحاول البحث في طبيعة الصِّلة التي يمكن أن تنشأ بين تلك المضامين إذا ما تأمَّلنا القصيدة على أنّها تشكل كيانًا متكاملا. وأنّها تمتلك وحدة في الشعور؛ أو الأحرى توحُّدًا على مستوى التجربة الشعورية، ممّا يمكن أن يكون كفيلا بأن يُقربِّ بين تلك –الأغراض– على اختلافها في الظاهر. وأن يُبَدِّدَ ما يَعْلوهَا من تنافر أو تباعُد. فالذي يهدي إليه العقل أنه من غير الممكن أن نتصوَّر بأن الشاعر العربي القديم، سواء أكان من المؤسسين أم من المُقلِّدين قد عَمَدَ إلى رَصْفِ تلك الموضوعات وتجميعها داخل قصيدة واحدة ، دونما هدفٍ أو رابط يشدُّ بعضها بعضا .

ويقود في النهاية إلى تحقيق "مقولة النص" (3) التي يريدُ أن يوصلها إلى المتلقي من خلال نصِّه.

أمَّا الشقُّ الثاني من السؤال، فهو الذي يُمثِّله ذلك الفريق من النقاد الذي وقف على الطرف النقيض للرأي المتقدِّم، وراح يلتمس السُّبُل التي توصلُه إلى إقرار الوحدة في القصيدة القديمة. وكان سؤاله: ما نوع الوحدة التي تَشُدُّ ذلك البناء؟ أو بالأحرى: ما طبيعة الروابط التي تجمع بين تلك الموضوعات المتعددة؟.

لَقَد تطرق النقد القديم إلى قضية الوحدة في القصيدة التقليدية فأشار إليها ابن قتيبة

(1) التطاوي عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط2، دار غريب للطاعة والنشر والتوزيع، 1996، ص 62.

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط 1، دار العودة، بيروت–لبنان، 1982، ص 171.

(3) "مقولة النص". هي عبارة د. إبراهيم عبد الرحمان. استخدمها عند حديثه عن وحدة القصيدة العربية القديمة، واعتراضه على مصطلح "الأغراض". وذلك بالنظر إلى تلك القصيدة على أنّها نصٌّ، لا على أنّها مجموعة أغراض. ينظر: رومية وهب أحمد، مقال: "أغراض أم رموز"، عالم المعرفة، شعرنا القديم و النقد الجديد، العدد 207، ص 148.

إشارة تكاد تكون خفيفة وغير تامة[1]، حينما قدّم تبريراً نفسيًّا لوجود تلك المقدمات إلى جانب الموضوع الرئيس (المدح). فيكون بذلك قد وضع لمسات الوحدة النفسية في القصيدة. حيث تنتظم الأغراض، ويتقدم غرض على غرض كما يتقدم السبب على المسبب. "فليست أغراض القصيدة العربية مُهَوَّشَةَ النظام بلا قصْدٍ في الترتيب،وإنما هي تنتظم في النفس انتظام السبب وتآخيه مع المسبب"[2].

غير أن ابن قتيبة ركّز تركيزًا كُلّيًا على دائرة التلقي، وأهمل في ذلك تجربة المبدع، وكان بهذا قد "نأى عن الحقيقة، حين أغفل طبيعة الواقع النفسي لدى المبدع، وحوّل حواره إلى منطقة التلقي و الجمهور. فسقطت من بين يديه –عمدًا- منطقة الإبداع على خطرها وأهميتها في رؤية العمل الفنّي بشكل متكامل"[3].

والحقيقة أن النقد القديم قد ركّز في الغالب على المتلقي، أو المستمع، ولا شك أنّ للإنشادِ دورَهُ في بَلْوَرَةِ هذا التوجُّهِ، حيث كان الشعر يُنشد في الأسواق وقصور الملوك والأمراء. وغيرها من المجالس التي كانت فضاء للسماع.

لِذا، كان من الطبيعي أن يهتم النقد العربي أكثر بما يُحدثه الشعر من تأثير في السامعين، وأن يدعو الشاعر إلى أن يسعى قدر جهده- إلى تعميق ذلك الأثر.

وقد حدا ابن رشيق حذو ابن قتيبة في الاهتمام بدائرة التلقي حينما قدّم تبريرا نفسيا لمقدمة النّسيب[4]مثلاً، في محاولة لتأكيد الوحدة النفسية في القصيدة العربية.

أمّا في النقد الحديث، فبقدر ما تعالت أصوات الفريق الذي أنكر توافر الوحدة النفسية في القصيدة العربية القديمة، كانت في الطرف المقابل أصوات تردُّ عليها، وتسعى إلى الكشف عن طبيعة ذلك التوحُّد الذي يربط بين عناصر البناء التقليدي. وتحقيقا لهذه الغاية ركّزوا أكثر على أساس الوحدة الشعورية، أو الوحدة النفسية التي من شأنها أن تخلق نوعا من التوحُّد الموضوعي وإن تعددت أجزاء القصيدة وموضوعاتها. ذلك أنّ التوحُّد النفسي "تلتقي في إطاره الموضوعات... فما لاشك فيه أن وحدة التجربة تقوُد إلى اتساق المشاعر، ومن ثم إلى وحدة

---

(1) لأنه أقرَّ هذه الوحدة النفسية ابتداءً من مقطع النسيب ثم الرحلة، لِيصِلَ ذلك بالمدح. أما عن الطلل والرحلة الجماعية "الظعنية"، فقدم لها تعليلا اجتماعيا و اقتصاديا.

(2) عامر فتحي، من قضايا التراث العربي– الشعر و الشاعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 29.

(3) التطاوي عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص63.

(4) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1 ، ص 225 .

الموضوع مهما بَدَا مُمَزَّقًا من حيث الظاهر" [1].

ويُضيف التطاوي في موضع آخر بهذا الشأن قائلاً: "فَمِثْلُ هذا التمزُّق [تعدُّد الموضوعات] إذا ما احتواه واقع نفسي متشابه ومتداخل، فلا بُدَّ وقتئذٍ أن يقتربَ من منطقة التوّحد الموضوعي، وإلاّ أسقطنا من حسابنا أهمية التجربة الشعرية وخطرها في ضبط حركة القصيدة العربية وإحكام منهجها وتوجُّهَاتها " [2].

من هنا، ثار أنصار هذا الفريق ضد فكرة تجزئة القصيدة العربية القديمة، وغلّطوا كثيرا مفهوم الأغراض [3]، داعين إلى ضرورة قراءتها على أنَّها بناءً متكامل، لا على انها أغراض مستقلة، لأن تلك الأغراض في النهاية "ليست إلاّ أقنعة فنية مختلفة يتراءى من ورائها موقف نفسي واحد" [4].

والذي نفهمه من هذا القول أنه على قارئ هذا الشعر الاّ يقف به عند حدود القراءة الأفقية التي تغيِّبُ كثيرًا قيمَهُ الفكرية وأبعاده العميقة، بل عليه ان يغوص في عمقه، ساعيا إلى الكشف عمًّا تُخفِيه تلك الأقنعة، أو بالأحرى عمّا تُحيلُ إليه تلك الرموز. وقد التفت الدكتور إبراهيم عد الرحمان إلى هذا الجانب فقال: "ونلاحظ فيما يتصل بتعدُّدِ الأغراض في القصيدة القديمة أنَّ الشاعر قد اتخذ من طريقته الخاصة في عرض هذه الأغراض وسيلة إلى خلق روح عام ينبثُّ فيها ويربط بينها على اختلافها ربطًا موثقا يخلق منها بناءً موضوعيا متكاملا، ويُحيلُها في هذه القصيدة وتلك إلى أشكالٍ فنية خالصة، تعكس بطريقة رمزية موقفاً بعينه" [5].

وانطلاقا من موقف هذا الفريق الأخير، واعتمادا على أساس الوحدة النفسية، أوْ وحدة الشعور وما تحققه من تقارُبٍ وتآلف وانسجام داخل البناء. وأخذًا بمبدأ رمزية الأغراض داخل القصيدة، سأحاول الكشف عن علاقة تلك المقدمات بالموضوع الرئيس في القصيدة المولدية،

---

(1) التطاوي عبد الله، مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص84.

(2) المرجع نفسه، ص 79.

(3) ينظر: رومية أحمد وهب، مقال: " أغراض أم رموز " سلسلة عالم المعرفة، شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد 207، ص 141.

(4) المصدر نفسه، ص 190.

(5) عبد الرحمان إبراهيم، مقال: "من أصول الشعر العربي القديم، الأغراض و الموسيقى –دراسة نصّية"، مجلة فصول: تراثنا الشعري، العدد(2)، المجلد (4)، يناير، فبراير، مارس 1984، ص 26.

لأتساءل: ما طبيعة العلاقة التي تربط تلك المقدمات بمديح النبي (ﷺ)، ثم مدح السلطان؟ وإلى أي مدى استطاع هؤلاء الشعراء أن يحققوا الربط والإحكام داخل هذا البناء؟.

لقد اتضح لي من خلال القراءة المتأنية لمضمون هذه القصائد أنّ ثمة خيطا رفيعا يشد عناصر ذلك البناء، ويجعل من القصيدة كُلاً متكاملا، وبدَا لي أن شاعر المولديات غير بعيد عن شعراء المدح بالنسبة لسائر الأشخاص. من حيث الجو النفسي العام الذي ينطلق منه لحظة الإبداع. وتحديدا، بأن يحاول أن يظهر بمظهر الضعف الذي يستدعي الشفقة والعطف في كل جزء من أجزاء القصيدة. كل ذلك لأجل الظّفر بالجزاء الحسن، وهو هنا جزاء معنوي. ويصبح هذا الجانب، جانب استثارة مشاعر الممدوح، أو إثارة الشفقة فيه هو نواة القصيدة ومحورها الذي تصبُّ في إطاره مضامين تلك الموضوعات المتعددة.

وإذا كان هذا العنصر يُشكّل عامل توحُّد نفسي داخل المولدية، من خلال ما يُحقّقُه الشاعر من تأثير في المتلقي، فإن هناك أساسا آخر مصدره التجربة الشعورية للمبدع. ويتصل بتلك الجدلية التي تصنَعُها مشاعر اليأس والأمل، الحزن والتفاؤل، الإحساس بالفشل ومحاولة الإمساك بأسباب النجاة والفوز، وغيرها من الثنائيات الضدّية المتصلة بهذا المزيج من المشاعر المبثوثة في القصيدة المولدية، ابتداءً بالمقدمات، وانتهاءً بالموضوع، كما سيتضح لاحقا.

ولا شك أن لهذا النّمط الشعوري المركب دوره في خلق نوع من التآلف والانسجام وتحقيق الوحدة النفسية التي من شأنها أن تؤلف بين تلك الأغراض على اختلافها. وهو الأمر الذي أكدّه عبد الله التطاوي حين قال: "التوحُّد الموضوعي يتحقق من خلال تلك الاضطربات النفسية بين حزن وسعادة" (1).

وإضافة إلى ما سبق ، فإنه ينبغي لنا أن نشير إلى أن الشاعر الذي يمدح الرسول(ﷺ)، ويشيد بذكرى مولده إنما ينطلق من إحساس صادق محدد وواضح لا تعتريه المراوغة ولا يداخله الشك، إنه حب الرسول (ﷺ)، ذلك الحب الذي نجدُه مبثوثا في ثنايا القصيدة فَيُطَالِعُنَا بفيضِهِ في مطلعها مع الوقفة الطللية، وفي مقطع النسيب، ليمتدَّ إلى حديث الرحلة في الصحراء، حين يُمعِنُ الشاعر في تصوير ذلك الشوق المُتوهِج والحنين الجارف إلى رؤية الحبيب، والذي كان باعثا أساسيا لرحلته، ليربط حديث الرحلة بإظهار اللهفة إلى البقاع المقدسة ثم التغزُّل بها. وليس كل هذا الحب الذي نقراه في هذه المقدمات إلاّ امتدادا

---

(1) التطاوي عبد الله، مدخل و مشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ص 79.

للحب المحمّدي الذي ينكشف لنا أكثر من خلال مدح النبي (ﷺ)، في القسم الثاني من المولدية.

وبعدُ، فإن مبدأ رمزية الأغراض الذي سبقت الإشارة إليه، يشكّل أساسًا هامًا في دعم هذه الجوانب التي تسهم بشكل فعّال في تحقيق ذلك التوحُّد الشعوري بين تلك الموضوعات التي تبدو مختلفة في الظاهر، وتبدِّد ما يعلوها من تباعُدٍ وتنافر. فتغدو –مع تعددها– وكأنما هي وحدة واحدة، تقوم وحداتها الصغرى على مبدأ التكامل والانسجام، لا الاستقلال والاختلاف.

وفي ضوء ما تقدم، سأحاول الكشف عن طبيعة الوحدة النفسية، أو الشعورية، ومدى توافرها داخل القصيدة المولدية. وما مستوى تكامل تلك المقدمات وصلتها بالموضوع؟.

علاقة الطللية والغزلية بالموضوع

أشير بداية إلى أنني جمعت بين الطللية والغزلية، نظرًا لما يوجد بينهما من تقارب وتداخل في المعاني إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما في كثير من القصائد، خاصة تلك التي لا يقتصر فيها الشاعر على الجانب الوصفي ونقل مشهد الديار الخَرِبة وذكر عوامل الهدم. إنَّما يتعدَّاه إلى تصوير حالته النفسية إزاء الطلل، ويربط ذلك بالحبيب الذي افتقدهُ. وقد يسترسل في تعداد صُوَر المعاناة والمكابدة، وذكر ما يعتريه من لواعج الشوق وآثار الهجر وألم الفراق. وغير ذلك مما يدخل ضمن محور النسيب.

أما السؤال الذي يتبادر إلى الذهن ونحن إزاء قصيدة تتصدَّرها طللية أو غزلية، مع أن موضوعها الأساسي هو مدح الرسول (ﷺ)، و الإشادة بذكرى مولده، فصيغته: ما مبرِّرات حضور مثل هاتين المقدمتين؟ وهل هناك صلة حقيقية بينهما وبين الغرض الرئيس؟.

إنَّ القراءة المعجَّلة، و الفهم السطحي لايسعفان القارئ لهذا الشعر في تشكيل قناعة بوجود صلة واضحةبل ربَّما كان النَّشاز والتنافر والاختلاف هو الانطباع الأول الذي يسجله. غير أن الوقفة المتأنية والتأمل العميق في طبقات المعنى، وما تحيل إليه دلالات لغة النص الشعري، على اعتبار أنّها لغة إيحائية بالدرجة الأولى، لَهُوَ جانب كفيل بأن يبوح بخبايا النص؛ أو بالأحرى من شأنه أن يقود القارئ للاهتداء إلى تلك الوسائل والوشائج التي يعتمدها الشاعر للربط بين المقدمات والموضوع.

ولقد كان الرمز من أهم تلك الأدوات الفنية التي استعان بها شعراء المولديات في تحقيق هذه الغاية. فإذا كان الشاعر قد وقف –في الظاهر– على ديار الحبيب و أثارت في نفسه كوامن الحب ولواعج الأسى، فإنّ هذه الديار، هي في حقيقتها من نوع خاص؛ قد تكون المساجد

مثلا، وقد تكون ديارا محصورة داخل بيئة مكانية محددة، لا تخرج عن محيط البقاع المقدسة، وبالتالي تحيلنا القرينة المكانية هنا على أن هذه الديار لا تكشف إلاّ عن حبيب واحد وهو الرسول(ﷺ).

فحينما نعود إلى "يائية" أبي حمو موسى الزياني، نجده يستهلُّها بقوله:

قِفَا بَيْنَ أَرْجَاءِ القِبَابِ وبالحَيِّ   وحَيِّ دِيَارًا للحَبِيبِ بِهَا حَيٌّ
وَعَرِّجْ عَلَى نَجْدٍ وَسَلْعٍ وَرَامَةَ   وسائِلْ فَدَتْكَ النفسُ فِي الحيِّ عن مَيٍّ

فالقباب هنا، رمز للمساجد، أو بالأحرى لمسجد الرسول(ﷺ). وبالتالي، يكشف لنا الرمز مباشرة على أن الحبيب المقصود في الشطرة الثانية ليس إلاّ المصطفى(ﷺ). و تتأكد لنا هذه الإحالة أكثر حينما نقف على بقية المعالم أو الأماكن التي ردَّد بعض أسمائها في هذين البيتين، ومنها: "الحي" الذي غالبا ما استخدمه شعراء المديح بعامة ليشيروا به إلى مكة. بالإضافة إلى "نجد" و"سلع" و"رامة". وكلها من متعلقات الشخصية المحمدية.

وعليه فإن "مي" التي هام بها قلب الشاعر، وراح يسائل عنها في الحيّ ليست إلاّ رمزاً لشخص الرسول(ﷺ). وهي هنا امرأة فنِّية، وليست حقيقية كما قد يُفهم من الظاهر.

ثم إنّ بيتي الطلل هنا لايخلوان من لسعات الحنين ولفحات الشوق التي نتحسّسُها من خلال حرارة التحيّة التي يرسلها الشاعر إلى ديار الحبيب. وقد عمّق هذا الإحساس بواسطة التكرار اللفظي المتمثل في فعل "حيّ" الذي وظّفه في بداية الشطرة الثانية و نهايتها.

وهو حين يُكَثف من استحضاره لمواطن الحبيب في الشطرة الأولى من البيت الثاني، فإنّه يشبعه بوهج الحنين، ولهفة التطلّع إلى الزيارة.

أما هذا الحنين المتوّهج الذي يشيعه الطلل، وكذلك الغزل كما سيأتي في هذه القصيدة، فإنه لا يمكن أن ينفصل عن حنين الشاعر للرسول(ﷺ).

وحين نصل إلى مقطع النسيب من هذه المولدية، يبدو لنا الشاعر عاشقا معذَّبًا يعاني مرارة الفرقة وأثر البعد، ويكتوي بنار الشوق و الحنين، وفرط الصبابة. يقول:

وقـل ذلك المَضْنِيُّ المُعذَّبُ بالهَوَى   يموتُ ويَحْيَا، فارْثِ للمَيِّتِ الحيِّ
وبُثَّ لهم وجدي وفرطَ صَبَابَتِي   وَارْوِ حَدِيثِي، فهو أغربُ مَرْوِيّ
يُعذِّبُني شَوقي ويُضعِفُني الهَوَى   وقَلبي على جَمْرٍ من الشَّوقِ محميّ
لَبِسْتُ ثِيَابَ السُّقمِ فِي دَوْحَةِ الهَوَى   وقد صَبغتُ فِي حبِّهم لَونَ عدي

تحلّيتُ في أهل الهوى بهواهُمُ ... فمالي سوى زيّ المحبّة من زيّ
وصرتُ إذا هبّت نُسيْمَةُ أرضِهِمْ ... على شجَراتِ البَانِ أو قُضُبِ نَسْرِيّ
أميلُ بهَا شوقًا إليهم وانثني ... كمَا ينثني قدُّ الحُسَامِ الفرنديّ[1]

إنّ القارئ لهذا الغزل، وهذه المعاني، يشعر من الوهلة الأولى أنه أمام تجربة حبٍّ حقيقية، ومغامرةٍ غرامية عاشها الشاعر، لا تختلف في شيء عن تلك التي عرفناها لدى عشّاق العرب في تراثنا الشعري القديم، فقد حاول أبو حمّو أن يلمّ بتقاليد المقدمة الغزلية ومضامينها المعروفة، حيث أشار إلى ما يعتري المحبّ من ضَنَى الحبّ وعذابِهِ، إلى درجة الإحساس بالموات في غياب الحبيب. ودلالة الموت هنا تشير إلى ما يعانيه من خواءٍ عاطفي وفراغ قاتل. كما نقل إلينا ما يتكبّدُهُ من آثار الوجد، وعذَابَاتِ الهجْرِ ولفحات الشوق التي تعصف به فتُسكِن بجسمه الضعيف الخَوَرَ والسُّقَامَ. ولم يَفُتْهُ أيضًا أن يُحدثنَا عن ذلك العامل الطبيعي في المحبّينَ، والمتمثل في هبوبِ الرّيح من جهة مواطن الحبيبة. وقد عبّرَ عنها هنا بكلمة: "نُسيْمَة" في صيغة التصغير التي تحمل معاني الرّقّة واللُّطف والمداعبةُ، ممّا يتلاءم ورقّة الحبيب، فكلّما هبَّ النسيم من أرضه استجابت له النفس تلقائيا، بما يُثير فيها من حرارة الحنين وفرط الشوق.

وإذا كنّا نفهمُ هذا الغزل – كما أسلفْتُ- على أنّه غزل تقليدي قد يصدق على أية امرأة يتغزّل بها شاعر، فإن توخيَّ العمقَ في فهم هذا النّص، وتتبُّع القرائن، ومحاولة الإمساك بالكلمات المفتاح، هو ما سيكشف لنا على أنّ هذا الغزل رمزيّ، وأن هذا الحبيب غير ذاك، وهو لا يخرج عن شخصية الرسول (ﷺ)، وأنّه من قبيل الغزل الصُّوفي، أو كما يسمى بالحبِّ المحمّدي.

وإذا كان الحبيب قد اتضّح من مطلع هذه القصيدة - في الطللية- فإن القرينة تُطِلُّ علينا مرة أخرى ضمن مقطع النسيب، حينما نصل إلى قول الشاعر:

وأَصْبُو إلى أرضِ الحَبيبِ وَمَنْ بهَا ... مَتَى مَا سَرَى عرفُ النسيمِ الحجازيّ[2]

ففي كلمة "الحجازي" دلالة قوية على أن الحبيب لا يخرج عن شخص الرسول (ﷺ)، لأن "الحجاز" من متعلقات الشخصية المحمّدية.ويضيف قائلا بخصوص هذا المعنى:[3]

فَيَا أَهْلَ نَجْدٍ أَنجِدُونِي على الهوَىَ ... فَإنيَ فِي بَحْرٍ من الشّوْقِ لُجّيّ

---

(1) المصدر السابق، ص 65-66.
(2) المصدر نفسه، ص 66.
(3) المصدر نفسه، ص 66.

فكلمة "نجد" هي قرنية أخرى تؤكد صواب ما ذهبنا إليه ولا يبقى مجال للشك في أمر هذه الشخصية -الحبيبة- حينما يصل إلى قوله:[1]

وَيَا أَسَفِي يوم الحساب ويَا أَسَى	إذا كان سَعْيِي عندكم غير مَرْضِيٍّ

إنّه يخشى يوم الحساب ما لم يرض عنه الحبيب، فمن ذا الذي يكون رضاه كفيلا بنجاة الشاعر يوم الحشر؟. إنّه بكل تأكيد حبيب من نوع خاص يختلف عن سائر البشر. لقد ألبسَهُ الشاعر وشاحًا دينيا مقدسًا حين ملّكهُ سلطة الشفاعةِ، فأشار بذلك إلى حبيب واحد لا يحتمل غيره، هو النبي محمد(ﷺ)الذي خُصَّ بالشفاعة دون سواه من سائر الأنبياء والرسل.

هذا هو مضمون المقدمة التي صدَّرَ بها الشاعر مولديته، فما موقفنا منها بالنظر إلى القصيدة ككل؟ هل نعدُّهَا جزءًا مستقلاً مفصولا عن الموضوع؟ أم أنّها تشكل وحدةً أساسية داخل بنية متماسكة، هي النص ككل. وبالتالي، فهي جزء من بناء عام لا يمكن الاستغناء عنه؟.

إنّ هذه المقدمة تحمل من المعاني ما لا يدَعْ مجالاً للشك في أن حبيبة الشاعر ليست امرأة حقيقية، إنّما هي الحبيبة الرمز.

وبعد كل هذا يمكننا القول في اطمئنان، إن هذا الغزل ليس إلاّ غزلا رمزيا طوّعه الشاعر لينسجم وموضوع المولدية. ومن هنا تنكشف لنا طبيعة العلاقة بين مقطع النّسيب والغرض الرئيس.

ثم إنّنا ينبغي أن نسجل بأن المعاني التي وظّفها الشاعر في مقدمتي، الطلل، والغزل، إنما تقدمه في صورة هزيلة، وأنّه مغلوب على أمره. وهو بذلك يحتاج إلى من يأخذ بيده ويخرجه من تلك الحالة الكئيبة وذلك اليأس والضيق النفسي. إنّهُ باختصار، يستغيث ويستشفع، وليس ذلك إلاّ بشفيع الأمة محمد(ﷺ). وهذه رابطة أخرى تجمع بين الطللية، الغزلية، والموضوع.

وفي مقدمة أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان التي مهد بها لمولديته "الميمية"، يَمْثُلُ أمامنا الشاعر أيضا في صورة الضعيف المهزوم، الذي يستحق الشفقة والرّحمة، حيث يقول في

(1) المصدر السابق، ص 67.

الوقفة الطللية: [1]

قِــفْ بالدِّيَــارِ فهـــذه أعلامُهَــا / يُهـدي إلَيْـكَ مَـعَ النَّسِيم سلامُهَـا
وإذا وقَفْــتَ بهــا فَــحَيِّ رُبُوعَــهَــا / وَذَرِ المـدَامِـعَ يَسْتَهِـلُّ غَمَـامُهَـا
لِتَجُـود هاتيـك النجـودُ وتَنْتَحِـي / تـلك التهـائِمُ بالدمـوعِ سجامُهَـا
فَتَعُـود رَوْضًـا ذَبحَتْـهُ يَـدُ الحَيَـا / ويَمِيـلُ رَيَّـا أثْلُـهَـا وبِشَامُهَـا
يـا نظـرةً أرسلتُهـا فِـي عَبْـرَةٍ / بيَـن الطُّلُـولِ فَشَاقَنِـي آرَامُهَـا
وأطلـتُ بـينَ كِنَاسِهـا وعَرِينَهَـا / لَـهفِي فَطَـالَ بِأيْنُـقِـي إرزَامُهَـا
ذِكْـرَى حبيـبٍ مـا ذكـرتُ عـهـودَهُ / إلاَّ وصـالَ علـى الضُّلُـوعِ هَيَامُهَـا

فمن المواقف التي تستوقفنا في هذه الطللية، تلك الصورة الحزينة الباكية التي بدا عليها الشاعر العاشق المحب، من خلال الدعوة التي وجهها للمخاطب، حيث استوقفه في الديار ودعاه للبكاء. والذي نفهمه من هذا الخطاب أن الشاعر هو المعني في الحقيقة بهذه الوقفة، وهذا البكاء. وما المخاطب إلاّ امتداد له ووجه آخر منه. يضاف إلى هذا، حالة الحرقة والوجع والهيام الذي استبدّ به كلّما تذكر الحبيب. وأن هذه الحالة غدت ملازمة له بفعل هذا الارتباط الشرطي الذي أقامه بين الفعل " ماذكرت "، والاستجابة :" إلا وصال على الضلوع هيامها".

والذي نقوله من وراء هذا، أنّ هذه الصورة الشاحبة الكئيبة الباكية التي ظهر بها المحبُّ في الطلل لها دلالاتها داخل السياق العام للقصيدة التي ستنتهي إلى مديح للنبي (ﷺ) واستشفاع به.

فحينما يقدِّم لنا نفسه في موقف الضعيف، المنكسر نفسيا، يكون بذلك قد مهَّد السَّبيل لأن يستجدي عطفًا وشفقة من الممدوح –الرسول(ﷺ)- فيما بعد.

ومن زاوية أخرى، فإن في استخدام كلمتيْ : "النُّجُود، والتهائم"، (نجد) و(تهامة). قرينة لفظية، تُحيل على بيئة مكانية معلومة، هي البقاع المقدسة. وحينها تغدو الحبيبة رمزًا لشخصية محددة أيضًا هي الشخصية المحمَّدية، ويكون الشاعر بذلك –قد حرص منذ البداية على ربط المقدمة بالموضوع، وأزاح كُلَّ ما يثير الشك في علاقة الطلل بالغرض الرئيس، بل لقد كوَّن منه شريحة هامة ضمن الشرائح التي تشكل روح القصيدة العام.

ولا تختلف صورة الشاعر في مقطع الغزل عنها في الطلل، إذ يُلِحُّ في الظهور بتلك الملامح

---

(1) ابن الأحمر ، نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، مخطوط ، الورقة 66.

التي تستدعي الشفقة، فقد أتعبهُ الوجد، وأحرقهُ لهيب الصبابة، واستبدَّ به عطش الحرمان، وأنهكه وجَعُ الفُرقة المتجدِّد مع كلِّ لمحة شارق أو بارق، على حدِّ تعبيره: (1)

إنـــيِّ لَيُحْرِقُــني أُوَارُ صَبَابــتِي وَيُهيجُــــنِي للأَبْجَـــاتِ غَرامُهَـــا

فَلِكُــلِّ لَمْــحَةِ شــارق أو بــارقٍ أهفُــو فتغلُـــبُ مُهْجَـــتِي آلامُهَـــا

ويكون بذلك قد أقام صلة قوية بين المقدمتين على مستوى الاستجابة الحاصلة لدى المتلقي، (الممدوح).

أما حينما ننطلق من التجربة الشعورية للشاعر، أو التوحد النفسي الذي يتشكل على مستواهُ، فنقول إنه يتحقق من خلال علاقته بالممدوح، ومدى حبه الشديد له، إنه يتجسَّد في هذا الحب المحمَّدي الذي طالعنا منذ الوقفة الطللية، وامتدت ظلاله على مساحة القصيدة كلِّها، إذ سيستمرُّ معنا في المقطع الغزلي، وسينكشفُ أيضا في قسم المديح الذي يُحاول فيه الشاعر أن يستجمع ما أمكنه من صفات الكمال للحبيب. وهو ما يدعم أكثر صدق الأحاسيس، وصدق النيَّة في هذا الحب النبوي الخالص، ممَّا يُخوِّل لنا أن نقول بأن هناك وحدة شعورية تسيطر على هذه المولدية، وتقترب بها من دائرة التوحُّد الموضوعي، على الرغم مما يبدو -في الظاهر- من تعدُّد في الموضوعات.

وحينما ننتقل إلى مولدية أخرى، وهي للشاعر أحمد بن عبد المنَّان الأنصاري التي صدَّر لها بمقدمتيْ الطلل، والغزل، تنكشف لنا أيضا هذه الصلة القوية بين المقدمتين والموضوع، وهي مبنية أساسا على وحدة الشعور، إذ يتأكد لنا بالقراءة المتأنية، أن الشاعر يُحدِّثنا عن شخصية واحدة هي نواة القصيدة ومحورها الذي تصبُّ فيه تلك الموضوعات على اختلافها ألا وهي شخصية الرسول(ﷺ). ففي الطللية يقول: (2)

هــل العقيــقُ ومَــا ضَمَّــت أَجَارِعُـــهُ كمــا عَهِــدْ نــاهُ أَمْ أَقْــوَتْ مَـرَابِعُــهُ؟

وهــل تغيرَّ بـــانُ الحيِّ بــعد نَــوَى أَهْلِيــه أمْ رَوَّضَــت خِصْــبًا اجَــارِعُــه؟

ديــار سَلْمَى سقاها مــن ديــار هَــوَى مــن صَــيِّب الغيْــثِ هَامِيــةٍ وهَامِعُــهُ

قِفَــا بهــا إنَّ عهــدًا للطُّلُــولِ علــى دمعــي السـكيب بــأن تجزى دوافعُــه

وهــل وقُــوفُ مُحــبٌ بالطلــولِ علــى إثــر الخليــط الــذي قــد بَــانَ نافِعُــهُ؟

لله عهــدُكِ يــا رَبْــعَ الأُلىَ ظَعَنُــوا أيــامَ رَوْضِــكَ غَــضُّ الــدَّوْحِ يَانِعُــهُ

---

(1) المصدر السابق، ص 66.

(2) المصدر نفسه، ص87.

ايـامُ ظَبْـيـكَ لَـم تُقفـر مراتِعُـهُ منـهُ ويَـدْرُكَ لَـم تُظلِـم مطالِعُـهُ
ودارُ سَـلْمَى بجَرْعَـاء الحِمَـى كَـثِبٌ ومَـوْرِدُ الوَصْـلِ لم تُحظَـرْ مشارِعُـهُ

فقد حدَّد لنا انطلاقا من المطلع، الحيِّز المكاني الذي يضمُّ ديار الحبيب، حيث أعطانا معلمًا من معا لِمِهِ ممثلا في كلمة "العقيق"، الذي هو في الأصل اسم وادٍ بالحجاز، ليُحيلَ على الذهن مباشرة بأنه فضاءٌ مقدس، وأن الحبيب المقصود هنا لا ينفصل عن هذه القداسة. وتصبح كلمة "حي" أيضا، الواقعة في البيت الثاني معلمًا آخر لهذه البيئة. وهي من المفردات التي كثيرا ما وظَّفها شعراء المديح النبوي كما أسلفت ورمزوا بها إلى مكة. وتضاف إلى هذا كلمة "الحِمىَ" في البيت الأخير والتي تشيرُ إلى تلك البقاع الطاهرة.

أمَّا " سلمى " التي هام الشاعر بحُبِّها واستوقفته ديارها، وهاجتْهُ ذكراها، فأَدَرَّ دمعًا سخيًّا لأجلها. إنما هي رمزٌ للرسول(ﷺ). وقد استمدَّت بُعدها الرمزي من هذا الفضاء المكاني المقدس. ويكون الشاعر بذلك قد طوَّعَ المقدمة لخدمة الموضوع، حيث ألبسها وشاحًا دينيًّا، وغذَّاها بمعانٍ تنسجم تماما ومضمون الغرض الرئيس، الذي من أجله نظمت القصيدة. وجعلها بذلك توحي بالغرض إيحاءً قويًّا، بل وتبوح به، فامْتثل لذلك المبدأ النقدي الذي أملاهُ حازم القرطاجني بشأن المقدمة حين جعل من أهم شروطها أن تكون دَالةً على الغرض. [1] وفي مقطع الغزل من هذه المولدية يقول: [2]

لعَمْـرِ سلمى لقـد بَانَـتْ ومـا تــركَت سـوى جَـوًى يَسْـفَعُ الأضـلاعَ سافِعُـهُ
ومُنْيَــةٍ يترجَّـاهــا علــى طَمَــعٍ منــه ويـأبى مَشُـوقُ القلــب جـازِعُـهُ
فِـي ذمَّـةِ اللهِ قـلـبٌ كلمـا ذُكــرَت سلمــى تغـصُ بــه خفقـًا اضالِعُـهُ
وإنَّ سـلمى لَظَبْـيٌ فِـي النُّفَـارِ وفِـي طُـرُقِ المـلالــةِ قــد أعْـيَت مَـنَازِعُـهُ
مـاذا تَجَرَّعْـتَ مـن مُـرِّ الغـرامِ هــوًى يـا قَلْـبُ فيـه ومـاذا انــت جَارِعُــهُ؟
أبيـتُ لَيْــلَى مــن جــرَّاهُ مُكْتَحِــلاً بالسُّـهْدِ وهـو نَـؤُوم الجفْـنِ هَاجِعُـهُ
أدافِـعُ الوجْـدَ فِـي سَلْمى فيغلِبُنِــي والوَجْــدُ لاشـك مغلـوبٌ مُدَافِعُــهُ
أخـادِعُ القلـبَ عنهـا وهـو يَخْدَعُـنِي كــذلك القلــبُ مــخدوعٌ مخادِعُــهُ
ويــحَ المحــبّ لقــد نَمَّــتْ شَمَائِلُــهُ بحبِّــه فَهْــوَ خــافِـي السِّــرِّ ذائِعُــهُ
وأيُّ واشٍ بِــهِ فِــي الحــبِّ يكذبُــه ســهــادُهُ أم ضَنَــاهُ أم مَدَامِعُــهُ؟

---

(1) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 305.

(2) ابن الأحمر، مخطوط نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، الورقة 87-88.

أم نفـــثةٌ قذفَ الوجْـدُ الصَّمِيمُ بهــا طـيَّ النَّسِـيب وقـــد رقَّـــت وشائِعُـــهُ؟
هـــل تعلمـــان لـــه راقٍ فيطمـــعُ فـــي بـــرءٍ أم الحـــبُّ داءٌ عـــزَّ دَافِعُـــهُ؟

فحينما نتأمل هذا النَّسيب الذي يلي الطللية، نجده يتوحد معها شعوريا، من زاوية الإحساس بالمعاناة والحسرة والضيق الذي ينتهي إلى البكاء، وغير ذلك من صور العناء والمكابدة التي نجدها مبثوثة في المقدمتين، والتي غَدَت ملازمة للشاعر المُحب، وهو يعيش بعيداً عن الحبيب، وفي منأى عن دياره. وهذا ما أثار في نفسه حرارة الشوق وفرط الحنين إلى تلك البقاع التي عدَّدَها في الطلل ليكشف لنا من خلالها عن سرِّ تعلقه بها؛ أو بالأحرى ليبوح لنا بهذا الحب المحمَّدي الذي ملك جوارحه وهزَّ كيانه. والذي عدَّد لنا علاماته وآثاره من خلال هذا الغزل الذي تعلوهُ العفَّةُ وتلفُّهُ الحشمةُ، بحيث ابتعد عن الحسِّية وكل ما يخدش الحياء لينسجم أكثر مع مقام المحبوب وقداسته.

فقد حدّثنا عن أثر البعد الذي أورثهُ حرقة الجوى، وعن ذكرى الحبيب التي تعصف به فتُسْكِنُ في قلبه رعشة يضيقُ بها الصدر. وهو - والحال كذلك- ظلّ يتجرّع مُرّ الغرام تباعًا، ويكتحل بالسهد، ويرفع راية الاستسلام والهزيمة أمام سلطان الوجد، وسلطة الحبيب التي لا تُقاوم. إنّه باختصار، إنسانٌ عليل مغلوب على أمره، يعاني حالة من الحرمان واليأس، هذا اليأس الذي نستشفهُ من الاستفهام الحزين في البيت الأخير:

هـــل تعلمـــان لـــه راقٍ فيطمـــعُ فـــي بُـــرءٍ أم الـــحبُّ داءٌ عـــزَّ دافعُـــهُ؟

وهو الإحساس نفسه الذي يُشيعه الاستفهام في البيت الخامس من الطللية:

وهـل وقـوف مُحِـبٍّ بالطُّـول عـلى اثـر الخليـط الـذي قـد بـانَ نافِعُـهُ؟

فهو يتساءل تساؤل اليائس، حيث افرغ (هل) الاستفهامية من محتواها، وحَمّلها معنى الإنكار، ليُقِرَّ حقيقةً مفادُها أن لا جدوى من وقوف محبٍّ على أطلال باليةٍ هجرها الحبيبُ منذ زمن.

إن هذا التقاطع الشعوري يشكّل أداة قوية في إحداث ذلك التلاحم والترابط العضوي بين المقدمتين، ويُمهّد للدخول في الموضوع الرئيس؛ فالشاعر وقد قدّم نفسه في هذا الموقف الذي يسيطر عليه الضعف واليأس إنّما يسعى إلى البحث عن ملاذ أو منقذ يخرجه من وهدة الضياع، وليس أمامه هنا إلاّ أن يلوذ بالحبيب الذي يكفل له ذلك.إنّه شفيع الأمة محمد(ﷺ)، و لهذا كان أول بيتٍ خَلَصَ إليه بعد النسيب هو قوله:

او ملجـأً غير اعـلى الخلق منزلـةً | يـوم الحسـاب وقـد ارعـت روائعُـهُ؟ (1)

من هنا، نفهم ذلك الاستفهام والعجز، والبكاء، والحنين اليائس الذي سَادَ المقدمتين، إنّه في الحقيقة تمهيد للتحوُّل إلى الممدوح. وإنهما لم تَكُونا منفصلتين عن الغرض الأساسي، إنما تشكلان - بما أفرغ فيهما الشاعر من روحه وتجربته- بداية لنسيج دلالي متصل ومتكامل.

وفي مولدية عبد الله بن لسان الدين "اللامية"، نلمس هذه الوحدة النفسية التي تشدُّ بناء القصيدة وإِن اختَلَفت لبناتُه في الظاهر. فالقارئ لها يخرج بانطباع موحد، هو حب الشاعر للشخصية المحمَّدية وتعلُّقه الشديد بها. وأنّ هذا الحبَّ هو الذي دفعه لأن يسائل الرُّكبَان بأن يوقِفُوا مطيَّهم على معاهده ويصرِّح بحنينه الجارف وشوقه المتوقِّد إليها، ويجدِّد العهد مع تلك الحِمَى، حتى وإن تنكَّرت لَهُ.

كما يحرص في هذا المقطع - كغيره من الشعراء- على أن يبُث فيه مشاعر الحزن والشجو والبكاء. وأن يظهر بمظهر الضعف، وكأنما يعيش مأساة مريرة، وفراغٍ قاتل أسَاسُه فقدان الحبيب. يقول: (2)

بحَـقِّ الهَـوَى يـا حُـدَاةَ الحمـول | قِفُـوها قليـلاً بتـلك الطلـول
معاهِـدُ مَـرَّت عليهـا السَّحَـاب | بـبرقٍ خفـوقٍ ودمـعٍ همـول
احِـنُّ إليهـا حَنِـينَ العِشَـارِ | وأبكـي عليهـا بِشَجْـوٍ طويـل
فيـا سَعْدُ عـرِّج عليهـا الرِّكَـابَ | ففيهـا لِقَلْـبي شِفَـاءُ الغليـل
سقاهَا مِـنَ المُـزنِ صَـوْبَ الغمـامِ | وَحَيًّـا بعَـرْفِ النسيـمِ العليـل
ولا زال فيهَـا يجـرُّ الـذُّيُـولِ | فَيُنْجِي النفـوسِ بـجَـرِّ الذيـول
لإنْ حُلْـتَ يَـا رَبـعُ عـن عَـهْدِنَـا | فعهـدُ الهـوى لـيس بالمستحيـل

وفي مقطع النسيب ايضًا، تواجهنا مظاهر هذه المأساة، حيث يركِّز فيه الشاعر على تقديم مشاهد التصوير الذاتي، فيكشف عن صورة نفسه، وما يعانيه من آلام الوجد والفراق، وما يتحمَّله من متاعب الأرق والسهر، وما يتكبّده من وَجَعِ الذكرى، يقول: (3)

ومِمَّـا شجـاني وميـضٌ خفـوقٌ | كَقَلْـبي غـداةَ النَّـوَى والرَّحيـل
وميـضٌ إذا بَلَّـهُ المُـزْنُ وَهْنَـا | يُضـيءُ سَنَـاهُ كَعَضْـبٍ مقيـل

---

(1) المصدر السابق، الورقة 88.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص290.

(3) المصدر نفسه، ص 290-291.

أطــار الفــؤادَ، فــؤادَ المَشُــوقِ وأغــرَى السُّهــادَ بطَــرفٍ كليــل
فبــتُّ أطــاوِلُ ليــلَ التَّمَــامِ وشَجْــو الحَمَــائمِ عنــد الهديــل
فيــاليتَ شـعري، وهــل مــن سَبيــل علــى الوجــدِ يــومًا بِصَبْرٍ جميــل
وهــل يسـمحُ الـدهرُ بعــد العَنَــاد بجبْــرِ الكسـير وَعِــزِّ الــذَّليــل
وهــل راجــعٌ عهدنَــا بالحِمَــى علــى رغــم دهــرٍ ظلــوم جهــول
فيــا حســن مــأوى عــزاءٍ جميــل ويــا طيــبَ مــأوى بظِــلٍّ ظَلِيــل

فهذه الأبيات تقدِّم لنا مشهدًا يُصوِّر نفسًا عاشقة مُعذَّبة، تفيض بمشاعر الحنين والوجد الصُّوفي الصادق، وهي تُعاني من لوعة الشوق وآثار البُعد. هذا المشهد الذي طالعتنا معالمُهُ الأولى في الطلل، ثم أخذ يتعمق أكثر في قسم الغزل. فنحن إذن أمام تقاطعات كثيرة بين المقطعين على مستوى الجوِّ النفسي، الذي يعلوهُ الحزن، ويُغذّيه الأسى والإحساس بالفقد وبالفراغ.

وربما كان من أبرز هذه التقاطعات، شعور المُحب بالقصور والعجز في تحقيق الأمنية للقاء الحبيب. وهذا ما نفهمه من خلال الحنين اليائس الذي يعكسه البيت الثالث من الطللية:

أحــنُّ إليهــا حنــينَ العِشَــارِ وأبكــي عليهــا بشَجْــوٍ طويــل

فما هذا الشجُو وهذا البكاء الذي يعقب الحنين إلا علامة من علامات الحرمان من تحقيق الزيارة إلى مثوى الحبيب.

إن هذا الإحساس بالضعف والانكسار النفسي نقرأُهُ أيضًا في البيت السادس من النَّسيب:

وهــل يسـمحُ الدَّهْــرُ بعــدَ العِنَــادِ بجَــبر الكَسِــير وَعِــزِّ الذَّليــل؟

إنَّه يعترف صراحة بهذا الموقف الذليل الذي آل إليه. وكأنما هو يستصرخ ويسترحم ويستغيث مِمَّن هو أهلٌ لإغاثته. وليس هذا المغيث إلاَّ النبي الشفيع محمد(ﷺ). وأن "الحِمَى" التي يتُوقُ إلى تجديد العهد معها في البيت ما قبل الأخير هي بقاعةُ المقدسة التي يجدُ فيها الشاعر خيْرَ مستقَرٍّ وأحسن مأوى يلتمس في أجوائه العزاء، ويحاول فيه أن يتطهَّر من أدْران النفس، وما أوقعَهُ فيه الدَّهرُ الظلومُ –على حدِّ تعبيره– من خطايا وموبقات.

وإذا كانت المقدمة الغزلية قد اقترنت بالطللية في النماذج السابقة، فليس معنى ذلك أنَّ هذا الاقتران دائم أو شرطي إنَّما ثمة قصائد قد خلَت من الطلل واستُهلّت مباشرة بالغزل، على

النحو الذي نجده مثلا في "همزية" [1] ابن زمرك، و"حائية" [2] لسان الدين بن الخطيب، و"بائية" [3] أبي القاسم البرجي، و"عينية" [4] ابن الخلوف، و"بائية" [5] أبي حمو موسى الزياني، وغيرها من المولديات الكثيرة التي افتُتحت بمقدمات غزلية، حرص فيها أصحابها على أن يطعّموها بمعانٍ ورموز تُعمّق الصلة بينها وبين الموضوع الذي من أجله أنشئت القصيدة، ألا وهو امتداح الشخصية المحمّدية، وتخليد ذكرى مولدها.

ولعلّه اتّضح من خلال ما تقدم ما يوجد من علاقة قوية بين مقدمتي الطلل والغزل وموضوع المولدية. وأن وجودهما لم يكن تكرارًا نمطيا في الشكل والمضمون معًا، فمع الإقرار بحضور هذه النّمطية على مستوى الشكل، نقول على مستوى المضمون، إن هؤلاء الشعراء قد غذّوا هاتين المقدمتين بروح جديدة، وبمعانٍ تنسجم وطبيعة الغرض الأساس. وتوسلوا في ذلك بوسائل وأدوات فنية أسعفتهم في تحقيق هذا الانسجام. وبهذا يكُونُون قد امتثلوا لذلك الموقف النقدي الذي نادى به الحاتمي بشأن علاقة النسيب بالموضوع حيث قال: "من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعدهُ من مدح أو ذمٍّ، متّصلاً به غير منفصل عنه". [6]

علاقة مقطع الرحلة بالموضوع

ركز الشعراء في هذا المقطع - وفق ما تقدم- على مضامين معينة ومعانٍ محددة تداولوها فيما بينهم بدرجات متفاوتة؛ منهم من ألَمَّ بها جميعا، ومنهم من اقتصر على بعضها. وقد كان من أبرز المعاني دورانًا في مقدماتهم هذه، إعلان خبر الرحيل، أو الإشارة إلى انطلاق ركْب الحجيج، وتصوير ما يُخلّفه من وقع أليم في نفسية الشاعر الذي أقعدته الظروف ومنعته من الرحلة، فظل قابعًا في مضاربه، يعصفُ به الأسَى وتستبدُّ به الحسرة.

وداخل هذا الجوّ النفسي تكون الفرصة مهيئةً للشاعر كي يطعِّم مقدمته بمعان أخرى تتصل بإظهار ذلك الحنين الجارف لزيارتها والوقوف عند مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ)، هذا

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362 إلى 366.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 389 إلى396.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، الجزء 2، ص 295إلى299.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنين في مدح خير الفرقتين، ص 347إلى373.

(5) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 186إلى189.

(6) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج 2، ص 117.

الحبيب الذي كان موضع غزل في الطللية والغزلية، وما زالت تطالعنا صور غزلية بشأنه ضمن هذه المقدمة، إذ كثيرًا ما تتداخل معاني الرحلة مع معاني الغزل، حيث يسعى الشاعر إلى الكشف عن مواجده وصبابته وحُبّه العميق لهذا الحبيب الذي نأت به الديار وتعذّر الوصول إليه. ومن هنا نسجّل ذلك التواصل و التكامل بين هاتين المقدمتين، إذ يشكل هذا الحب المحمّدي رابطا محوريًا يشدُّ تلك الأجزاء بعضها إلى بعض، لاسيما في تلك المولديات التي اقتصرت في مقدماتها على الطلل، الغزل، ثم الرحلة.

ومن العناصر التي بُنيت عليها الرحلة أيضًا، محاولة إبراز صُور العناء والمكابدة، من خلال اختيار الشاعر لتوقيت الرحلة. إذ غالبا ما يكون ليلاً، أو في وقت الهجير. وذلك ما يوفّر كثيرا من معاني التّعب والمخاطرة.

أما المكان فهو المفازة الصعبة، والصحراء الرّمْضاء التي تحمل في فضائها صورًا متعددة للخوف والمعاناة. كل ذلك إنما يوظّفُ لأجل إرضاء الممدوح، على النحو الذي أقرّهُ ابن قتيبة، وكذا ابن رشيق، إن صحّ الزعم. لكنه في هذا الغرض ممدوحٌ من نوعٍ خاص، وجزاؤه جزاءٌ معنوي، فالرحلة في صدر المولدية تعبّر عن السموّ الفكري والأخلاقي.

وقد يكون تفسير هذا الإمعان في تعداد أوجه المشاق والمتاعب، أنّ الشاعر يعمد إلى ذلك بغرض تطهير النفس ممّا علِقَ بها من ذنوب، قبل الوقوف على تلك البقاع الطاهرة، وإعلان التوبة، ثم التوسل بالنبيّ لنيل شفاعته. هذا على طريقة الصوفية؛ فالذي نعرفه عنهم، أنّهم يجتهدون في تعذيب النفس وتعنيفها وزجرها ومحاربتها في محاولة لتخليصها ممّا يشوبها من عيوب، وإعدادها لأن تستقبل الطُهْرَ، والصفاء، والتوبة، والمآل الحسن.

إن هذه المعاناة التي تتجلى في مقدمة الرحلة والشوق إلى البقاع المقدسة قد بثّ الشاعر ظلالاً منها أيضا في مقدمتي الطلل والغزل، حينما حدّثنا عن ذلك الحرمان، وحرّ الشوق، ولسعات الحنين، وضنى الهجر، وقلق السهد، ووهج الذكرى. وغير ذلك من مشاهد العناء التي نجدها مبثوثة في كل المقدمات، بما في ذلك تلك التي تضمنت الشباب والشيب، والحمد والتسبيح ومحاسبة النفس وزجرها، والاعتراف بالذنوب، وما إليها.

والذي أريد إثباته هنا، هو أن هذا النمط الشعوري، والحس المأساوي -إن صح التعبير- يُعدُّ من بين الوشائج القوية التي تشدُّ بناء القصيدة المولدية، وتمُدُّ جسرًا متينًا يربط بين تلك المقدمات المتعددة و الموضوع الرئيس، لأن كل هذا العناء، بصُوره وأشكاله المتعددة إنما يدخل في إطار المسعى إلى إرضاء الشخصية المحمّدية، والتمهيد لالتماس شفاعتها.

ومن النماذج التي نستدلُّ بها في هذا المجال، مقدمة أبي حمو موسى الزياني التي ضمنّها قصيدته البائية، وقد وردت بعد الغزل مباشرة. حيث زاوج فيها بين معاني الرحلة ومعاني الغزل، مبرزًا أيضا عنصر المعاناة، فأسس بذلك رابطا قويا يشدها إلى الموضوع. استهلّها -أولا- بإعلان خبر انطلاق الرحلة التي كانت صوب "الرقمتين"، أي باتجاه الديار المقدسة، لكنه تخلّف عنها فكان لذلك أثره الأليم في نفسه، أسكن بقلبه حزنا وكآبة عميقين. يقول:

سَارَ الأحبَّةُ نحو الرقمتين[1] ضُحىً ... وخلفوني رهين القلب مكتئبا
ساروا على البُزَّلِ[2] والحادي يجدُّ بهم ... والقلبُ مِنِّي إلى أرض الحجاز صَبَا
هذي الأحبَّةُ قد شدُّوا مطيَّهُم ... وأسرعوا بقباب الحيِّ نحو قُبَا
ولا رضيتُ لنفسي غيرهم بَدَلاً ... ولا وجدتُ لقلبي دونهم طلبا
ولا سَلَوْتُ ولاَ أَسْلُوا لِبُعْدِهِمُ ... إنَّ السلوَّ عن المهجورِ قد حُجِبَا
زمُّوا إلى زمزم والقلبُ يتبعهم ... والصَّبْرُ بعدهم عنّي لقد عَزِبا[3]

إن القارئ لهذه الأبيات، لا شك يشعر بهذه النغمة الحزينة المبثوثة في ثناياها، ويتحسس هذا العناء الذي يتحمله الشاعر؛ إنه رهين القلب، مكتئب، صب، أُعدم السلو، وافتقد الصبر. كل هذا إنما يحيل على وجه من وجوه المعاناة، التي تطالعنا داخل مقدمة الرحلة والتشوق إلى البقاع المقدسة، والتي - كما أسلفت- قد تكون وسيلة لاستدرار عطف الممدوح ونيل شفاعته، على أنها في هذا المقام بعيدة عن الرياء والنفاق الذي قد نجده في بعض قصائد المدح لبقية الأشخاص العاديين. فالمشاعر المبثوثة في المولدية لا يمكن أن تكون إلا صادقة، لأن الشاعر يتوجه بها إلى شخصية لا تجوز معها المراوغة أبدا.

أما تفسير هذا الحزن وهذه الحالة من المعاناة لدى الشاعر، فلأنه حرم من لقاء الحبيب، حينما أرغمته الظروف وحالت دون سفره، وعندها لم يجد من وسيلة عزاء لنفسه إلا أن يطلب من الحادي بأن يترفق بحاله، وان يمهله لحظات ليبثه شكواه، ويسأله متى تتاح له فرصة زيارة الحبيب.فقد قطع عهدا بذلك، ولابد من الوفاء به. يقول:

فقلتُ يَا حَادِيًا والركبُ يَسْمَعُنِي ... رِفقًا على الصَّبِّ ياحَادِيهُم فَأَبَى
مَزَجْتُ دَمْعِي دمًا من بعد رحلتِهم ... فانظرْ ترَى عَجَبًا للدَّمْعِ مختضِبَا

---

(1) الرقمتان: روضتان، إحداهما قريب من البصرة، والأخرى بنجد.
(2) البُزَّل: النوق التي استوفت الثامنة من عمرها، ودخلت في السنة التاسعة، أي إذا بَزَلَ نابها، بمعنى شق موضعه.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 187-188.

وكم سحبتُ ذيولي فِي الهَوَى مَرَحًا وكم سفحتُ دموعي بعدهم سُحُبَا
لا تنكروا حالَ قيسٍ فِي مَحَبَّتِهِ إنَّ الهوى لَم يَزَل لِلْحُرّ مُنْتَسِبَا
يَا حَادِي العيس قف بالله تُخبِرُنِي بَيْنِي وبينهم عهدًا تُرَى قَرُبَا؟ (1)

ولعل من أبرز ما يلفت انتباه القارئ لهذه الأبيات، هو هذا المزج بين حديث الرحلة وحديث الغزل، وأن الحبيب الذي افتقده الشاعر في مقطع النسيب من قبل، هو الذي يتمنى الرحيل إليه الآن. إنه الرسول (ﷺ) الذي اتضحت شخصيته من خلال البيئة المكانية التي وظف ابو حمو بعض ملامحها في النص، ومن ذلك:" الرقمين، أرض الحجاز، قبا، زمزم".

وقد عبرت لغة النص بوضوح عن حضور هذا الحب المحمدي داخل الرحلة، من ذلك إضافة إلى ما تقدم في الأبيات الأولى: "دموع المحبين، الهوى، المحبة، العهد، وقيس، الذي يعد علما ورمزا من رموز الغزل الطاهر العفيف".

وبذلك، نسجل حضور الشخصية المحمدية داخل مقطع الرحلة والتطلع إلى زيارة الأماكن المقدسة ونؤكد، وجود هذا التناسق والتكامل بينها وبين الموضوع الرئيس في المولدية.

وفي مقدمة مولدية يحي بن خلدون نقف أيضا عند هذه المزاوجة بين معاني الغزل ومعاني الرحلة.كما نتحسس تلك المعاناة التي يتحملها المرتحل صوب الديار المقدسة، بالإضافة إلى حرص الشاعر على توشيح أبياته بوشاح الصوفية.

فقد استهل مقدمته هذه بمخاطبة ركب الحجيج، مستوقفا إياه بعض الوقت "مهلة ساعة"،كي يبثه لواعجه وأشواقه وما يتكبده من عناء وهو في منأى عن الحبيب. وكأنما هو يحمله رسالة حب ووفاء وتقديس للحبيب المصطفى (ﷺ) لتنوب عنه في الزيارة، طالما قد منعته الظروف وحرمته الموانع من الحلول بتلك الربوع الطاهرة. يقول في هذا:

فَيَا أَيُّهَا الحَادُونَ مُهْلَةَ ساعةٍ عَسَى وطرًا أَقْضِيه فِي وَقْفَةِ الرَّكْبِ
خليليَّ مالي كلَّمَا هَبَّتِ الصَّبَا تذكَّرتُ والذكرى تُهِيجُ لِذِي الحُبِّ
دعَا العتب أوردًا عَلَى القلبِ عهدَهُ فَإنَّ وفَائي لا يُنَهْنَهُهُ بالعَتْبِ
ومَا شاقَنِي إلاَّ تألُّقُ بَارقٍ أطارَ مَنَامَ العَيْنِ وهنًا من الرُّعْبِ
يذكّرني عهد التَّصَابي بِرَامَةٍ فاهفُو فيَأْتِي زَاجِرُ الشَّيْبِ بالعَتْبِ (2)

---

(1) المصدر السابق، ص 188 .

(2) المصدر نفسه، ص 230-231.

ثم يشيد بالحجيج الذين بذلوا النفس والنفيس، واستهانوا بالصعاب في سبيل بلوغ غايتهم النبيلة. كما يصف الراحلة والمرتحل معا، ومن خلال ذلك يحاول ان يكشف عن متاعب الرحلة، ليؤكد على عنصر المعاناة الذي هو سبيله إلى نيل عطف الممدوح من جهة، ووسيلة للتخلص مما ترسب في النفس من خطايا وذنوب، من جهة ثانية يقول: (1)

بِنَفسِي الأُلَى راضُوا على السَّيْرِ انْفُسًا ... يهونُ عليها في المَعَالي لِقَا الصَّعْبِ
يَحثُونَ من شوقٍ ليَثْرِبَ رَكْبَهُم ... فما شئت من ذميلٍ ومن خَبَّ
نَضَاوي على عِيسٍ نَضَاوَي كأنَّهم ... سهامٌ تَرَامَى عن قسيِّ من النُّجْبِ
تُضِيءُ الدُّجَى مهمَا سَرَوْا عزمَاتهم ... وَتطوي الفَلاَطيَّ السِّجلاَتِ للكُتْبِ

فهو يعلي من شأن هؤلاء الحجيج الذين جاهدوا انفسهم وروضوها على أن تركب المخاطر، وتستهين بالعقبات لأجل زيارة البقاع المقدسة وأداء مناسك الحج. وقد كان الشوق سبيلهم في تذليل الصعاب وتبديد المتاعب، وكانت النوق السريعة اللينة السير وسيلتهم في قطع المسافات الممتدة في جوف الصحراء المحفوفة بأسباب الهلاك، وصور العناء.

وقد أوحت لغة النص بهذه الدلالة، من ذلك استخدامه لكلمة: "الصعب" "الفلا"، وكلمة "نضاوى"، وهي صفة أسندها لكل من الراحلة والمرتحل، والتي تفيد معنى الهزال الذي يصيب المسافر نتيجة الإجهاد والإعياء الشديد. ثم يستلهم الشاعر من عالم الصوفية بعض المعاني عند حديثه عن شدة الوجد، وحر الشوق، ونشوة اللقاء، وحالة السكر التي تنتاب الحجيج كلما اقتربوا من مواطن الحبيب، وهو سكر من نوع خاص، صنعته "خمر المحبة" (2)، وليست الخمرة الحقيقية. يقول في هذا المعنى: (3)

تميلُ على الأَكْوَارِ سَكْرَى رُؤُوسُهُم ... وليسَ سِوَى خَمْرِ المحبَّةِ مِنْ شُرْبِ
إذا ما دَنَوْا دارًا يزيدون نشوةً ... كذا بُرَحَاءُ الشَّوْقِ تزدادُ بالقُرْبِ

---

(1) المصدر السابق، ص 231.

(2) يتجلى في هذه العبارة بعد صوفي، ذلك أن الخمرة لدى الصوفية تعد رمزا من رموز الوجد الصوفي، والحب الإلهي. يقول عاطف جودة نصر: "كانت الخمرة في الشعر الصوفي رمزا على الحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر المعنوي".
نصر عاطف جودة، الرمز الشعري عند الصوفية، ط1،دار الأندلس، دار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1978، ص 363.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 231.

وليس هذا الشوق المبرّح، وهذا الحب الكبير إلا لحبيب محدّد مقصود تحيل عليه كلمة "طيبة"، كما سيأتي، فهو إذا :الرسول (ﷺ)، ومن هنا يضفي الشاعر على هذا الحب، وذلك السكر وتلك الخمرة معنى أخلاقيا وطابعا قدسيا، كما هو الشأن في التوظيف الصوفي.

وفي ختام هذه المقدمة، يتضح أكثر الهدف من هذه الرحلة ، حيث يقول الشاعر: (1)

فنالـوا المُنَـى فـي طيبـة لَهـم الهَنَـا ... واقعـدني مـا قـد جنيـتُ مـن الذّنـبِ
فَمَـن لـي بـأن يَدْنُـوا المَـزَارُ و نلتقـي ... وتُقْضَـى لُبَانَـاتُ الحبيـبِ مـن الحُـبِّ

فالرحلة داخل هذه القصيدة -إذن- هي رحلة لتلك البقاع المقدسة التي يكون في أجوائها اللقاء مع الحبيب، وتقضى حاجة "الحبيب من الحب" على حد تعبير الشاعر، وهي عبارة تشير إلى معان عديدة، حيث يتاح للمحب هنالك أن يروي ظمأه من الحبيب بوقوفه على قبر المصطفى (ﷺ) وتعبقه من أريج تلك المعالم والأجواء الإيمانية الخالصة، كما تُبسط هنالك أَكُفُّ الضراعة، وتُردَّد نداءات التوسل والاستشفاع لأجل تخليص النفس من ثقل الذنوب، وعتقها من أسر الخطايا.

إن هذا الحب الرمزي الذي يبثه الشاعر ضمن مقطع الرحلة، وتلك المعاناة التي يحرص على البوح بها، والتي قد تُفَسَّر على أنها سعي للتخلص من أدران النفس وإعدادها للتوبة من جهة، أو على أنها وسيلة لاسترضاء الممدوح، أو بالأحرى تمهيد لنيل شفاعته. بالإضافة إلى هذه المعاني الصوفية الدينية التي طعَّم بها نصه، لا شك أن كل هذا يقوي الوشيجة بين المقدمة والموضوع ويقود المتلقي منذ البداية في تدرج موفق لاستقبال غرض المديح النبوي الذي من أجله نُظمت المولدية.

وإذا كان النموذجان المتقدمان قد استوعبا أكثر معاني الشوق والوجد الصوفي والحب المحمدي، إلى جانب التعبير عن معاناة الرحلة، فإن الشاعر عبد الرحمن ابن خلدون قد ركز على الإيحاء بمظاهر هذه المعاناة، من خلال وصف ظروف الرحلة ذاتها؛ فهي طويلة ممتدة، فضاؤها كبد الصحراء، وتوقيتها الليل البهيم وحر الهجير، يقول: (2)

يـا سائـقَ الأظعـانِ تَعْتَسِـفُ الفَـلاَ ... وتُـوَاصِـلُ الأسـادَ بالتَّـأوِيبِ
مُتَهَـافِتًـا عـن رَحْـلِ كُـلِّ مُـذَلَّـلِ ... نَشْـوَانَ مِـنْ أَيْـنٍ ومَـسِّ لُغُـوبِ

---

(1) المصدر السابق، ص231.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3 ، ص 508.

تتجـاذبُ النفحـــاتُ فَضْـلَ رِدَائِـــهِ فِــي مُلْتَقَــاهَا مِــنْ صَبًــا وجَنُــوبِ
إنْ هـامَ فِـي ظَمَـإِ الصبابَـــةِ صَحْبُـــهُ نَهَلُـــوا بِمَـــوْرِدِ دمـــعه المسكـــوبِ
فِـي كـلِ شُـعَبٍ مُنَيَـــةٌ مـن دونـهَـــا هجْـــرُ الأمـــاني أو لقـــاء شَعُـــوبِ

فانطلاقا من البيت الأول، يطالعنا الشاعر بوجوه هذا العناء وهذه المكابدة التي يتحملها المرتحل، إنه يعتسف الفلا، وكلمة "يعتسف" تحمل دلالة الضرب في مجاهل الصحراء، والسير على غير دراية بالطريق، أو دليل يرشد إلى الاتجاه الصحيح. وتقترن بهذا الفعل، كلمة "الفلا" التي هي فضاء رحب، معالمه باهتة أو تكاد تكون كذلك ومن السهل أن يضل المسافر الطريق ويهلك في جوف الصحراء، ثم إن الكلمة تكشف أيضا على دلالات متعددة، فهي تحيل على العطش، والحر الشديد، وهياج العاصفة، وأخطار الحيوان المتوحش، وغير ذلك من القوى القاتلة التي قد تعترض المسافر.

ولما كانت الرحلة ممتدة، فقد كان على ركب الحجيج أن يجعل سيره متواصلا حثيثا، لا يثنيه في ذلك حر الهجير القاتل، ولا ظلام الليل بما يكتنفه من أسباب الهلاك. فقد كان هذا الركب "يواصل الأساد بالتأويب"، بمعنى أنه كان يصل الليل بالنهار على الترتيب، دونما اكتراثٍ بعناء السفر وتعب المسير بل الأكثر من ذلك أنه "نشوان" يستعذب الإعياء على شدته وقهره، في سبيل تحقيق أمنيته المقدسة التي هي مصدر قوته وعزيمته وصبره. ولولاها لاستسلم لما كان يلقاه من أخطار، ولكانت نهايته الموت.

فهذه المعاناة التي يعيشها المرتحل ويواجهها بكل شجاعة وصبر إنما تدخل في إطار المسعى للتخلص من خطايا النفس نحو النجاة، أو بالأحرى، لنيل مغفرة الله وشفاعة رسوله (ﷺ). ومما يؤكد هذا التأويل أن الشاعر يختتم مقدمته هذه بقوله:(1)

هَـــلاّ عطفـــتَ صُـــدُورهُنَّ إلى الـــتي فـــيها لُبَانَـــةُ أعـــينٍ وقُلُـــوبِ
فَتَـــؤُمُّ عنـد أكنـافِ يَثْرِبَ مَأْمَنًـــا يَكْفِيـــكَ مَـــا تَخْشَـــاهُ مِـــنْ تَثْرِيـــبِ

ففي مدينة الرسول (ﷺ) – يثرب – الأمن والأمان، والأمل في الفوز بالجزاء الحسن، ومن أجل ذلك كانت الرحلة. ومن هنا يتأكد لنا ذلك التوافق والانسجام بين معاني هذه المقدمة وموضوع القصيدة، وأنها تشكل بحق وحدة أساسية داخل البناء، وليست مظهرا تقليديا فحسب.

(1) المصدر السابق، ص 509.

وإلى جانب ما تقدم، فإن من الشعراء من ركز في هذا المقطع من المولدية على إظهار الشوق للبقاع المقدسة، في معان تنضح بذلك الوجد الصوفي، فيعدّد بعضا من أسمائها، مصوّرا لهفته إلى رؤيتها، والوقوف على معالمها، عله بذلك يثلج صدره، وينقع غلته، ويخفف من حدة أشجانه.

يقول الشاعر أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي الثغري من مولديته النونية[1]:

ذَكَرَ الحِمَى فَتَضَاعَفَتْ أَشْجَانُهُ … شَوْقًا وضاق بِسِرِّهِ كِتْمَانُهُ
دَنِفٌ تَذَكَّرَ من عُهُودِ وِدَادِهِ … مَا لَمْ يَكُنْ من شَأْنِهِ نِسْيَانُهُ
يَهْفُو لِبَرْقِ الأَبْرَقَيْنِ تَعَلُّلاً … والقلبُ منه دائمٌ خَفَقَانُهُ
ويُسَائِلُ الرُّكْبَانَ عن ذاك الحِمَى … فَتُثِيرُ كامِنَ وَجْدِهِ رُكْبَانُهُ
ويَرُومُ سُلْوَانَ الهَوَى فَيُجِيبُهُ … إنَّ المُحِبَّ مُحَرَّمٌ سُلْوَانُهُ
ويشوقُهُ مَرُّ النسيم إذا سرى … من نَحْوِ طيبةَ طَيِّبًا أَرْدَانُهُ

فالأبيات تفيض شوقا وحنينا للمواطن المقدسة، صوّر فيها الشاعر لواعجه وحرقته وشجنه، كلما هزته الذكرى لتلك الحمى، هذه الذكرى التي تكاد تكون دائمة متصلة، إذ ليس "من شأنه نسيانها" على حد تعبيره .كما أنه صرح بذلك الحب والوجد الذي سكن قلبه وجوارحه، ولم يعد في مقدوره كتمانه. لقد بات هذا القلب دائم الخفقان، يستجيب لكل لمحة بارق، أو هبة نسيم آتية من تلك المواطن.

وهي كما نلاحظ معان غزلية استطاع ان يوشحها بوشاح صوفي، لأنه ألبسها هذه الدلالة الدينية حينما ربطها بتلك الأجواء الإيمانية التي تشيعها كلمة "طيبة"، "الأبرقين"، "الحمى"، وغيرها من المواضع النجدية التي كثيرا ما كانت محل غزل لدى الصوفية.

وبعد هذه الأبيات، يسترسل الشاعر في تعداد بعض أسماء تلك الأماكن معبرا عن لهفته وحر شوقه لزيارتها، فيقول[2]

أَتُرَى أَرَى وَادِي العقيقِ ورامةَ … ويَلُوحُ لي رَنْدُ الحجازِ وَبَانُهُ
وَأُعَايِنُ الحَرَمَ الشريفَ تَنْجَلِي … عن قلبِ صَبٍّ مُدْنَفٍ أَشْجَانُهُ

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 44.
(2) المصدر نفسه، ج 2، ص 44.

فقد عدد من هذه الأسماء: وادي العقيق، رامة، الحجاز، والحرم الشريف، وهي معالم خاصة، تدخلنا مباشرة في جوّ روحاني قدسي، لأنها كانت بيئة الرسول (ﷺ)، ومهدا لرسالة الإسلام، احتضنها منذ بداية ظهورها.

وبذلك يكون الشاعر من خلال هذه المقدمة قد نجح في تهيئة المتلقي، حيث وضعه منذ المطلع داخل سياق يأتلف وينسجم كل الانسجام مع الموضوع. إنه بذكر تلك الأماكن يقود المستمعين إلى جو قدسي يلائم مقام النبي (ﷺ)، ويدخلهم إلى عالم يعبق بالتقوى. وحرصا منه على تعميق هذا الربط فإنه لم يتحول عن هذه المقدمة حتى صرح بالشخصية التي حظيت عنده بكل ذلك الحب، وذلك الاحتراق والشوق لزيارة مواطنها، قائلا:

مَنْ لي بِزَوْرَةِ روضَةِ الهَادي الذي ... رَحِمَ الوُجُودَ بِبَعْثِةِ رحْمَانُهُ[1]

ويكون بذلك قد أحكم الربط وأحسن الانتقال، حيث ضمّن المقدمة ما يدل على الموضوع بذكر كلمة "الهادي" التي هي اسم من أسماء الرسول (ﷺ). ومن خلالها يكون قد نفذ إلى غرض المولدية الرئيس.

وحينما تنتقل إلى نموذج للشاعر ابن زمرك الغرناطي الذي تقتطعه من مولديته "النونية"، سنجد أنه حرص على تطعيم مقدمة الرحلة بقاموس ديني، حيث شاركت اللغة القرآنية بنصيب وافر، وهو ما يجعلها وثيقة الصلة بالموضوع، يقول:

ومِمَّا شجَاني أن سَرَى الركبُ مَوْهِنًا ... تُقَادُ بِهِ هَوْجُ الرِّيَاحِ بأرسانِ
غَوَارِبُ فِي بَحْرِ السَّرابِ تَخَالُهَا ... وَقَدْ سَبَحَت فيه مَوَاخِرَ غِرْبَانِ
على كُلِّ نِضْوٍ مِثْلِهِ فكأنَّمَا ... رَمَى مِنْهُمَا صَدْرَ المَفَازَةِ سَهْمَانِ
وَمِنْ زَاجِرٍ كَوْمَاءَ مُخْطَفَةِ الحَشَا ... تُوَسَّدُ منها فوق عَوْجَاءَ مِرْنَانِ
نَشَاوَى غرامٍ يَسْتَمِيلُ رُؤُوسَهُمْ ... مِنَ النَّوْمِ والشَّوْقِ المُبَرِّحِ سُكْرَانِ
أَجَابُوا نِدَاءَ البَيْنِ طَوْعَ غَرَامِهِمْ ... وَقَدْ تُبْلِغُ الأَوْطَارَ فُرْقَةُ أَوْطَانِ
يؤُمُّونَ من قَبْرِ الشفيعِ مَثَابَةً ... تَطَلَّعُ منها جَنَّةٌ ذاتُ أَفْنَانِ
إذا نَزَلُوا من طيبةٍ بِجِوَارِهِ ... فَأَكْرَمُ مَوْلًى ضَمَّ أَكْرَمَ ضَيْفَانِ
بحيْثُ عَلاَ الإيمانُ وامتدَّ ظِلُّهُ ... وَزَانَ حِلَى التَّوْحِيدِ تَعْطِيلُ أَوْثَانِ
مَطَالِعُ آياتٍ مثابةُ رَحْمَةٍ ... مَعَاهِدُ أَمْلاكٍ مَظَاهِرُ إيمَانِ

---

(1) المصدر السابق، ص44.

هُنَـــالِكَ تَصْـــفُو لِلْـقُـــبُولِ مَـــوَارِدٌ يُسَقَّـــوْنَ مِنْـــهَا فَضْـلَ عَفْـــوٍ و غُفْـرَانِ
يناجون عـن قـــربٍ شفيعَهـم الـــذي يُؤمِّلُـــه القاصـــي مـــن الخلـــق و الـــدَّاني
لَئِـــنْ بَلَـــغُوا دُونِـــي و خُـلِّفْـــتُ إنــــه قَضَـــاءٌ جَـــرَى مِـــنْ مَالِـــكِ الأَمْـــرِ دَيَّـــانِ
وَكَمْ عَـــزْمَةٍ مَنَّيْـــتُ نَفْـــسِي صِـدْقَـــهَا وَقَـــدْ عَـــرَفَتْ مِـــنِّي مَـــوَاعِـــدَ لَيَّـــانِ
الا لَيْتَ شِعْـرِي هَـــل تُسَاعِـدُنِي الْمُـنَـى فَـأَتْـــرُكَ أَهْـــلِي فِي رِضَـــاهُ و جِيـرَانِـــي
وَ أَقْضِي لُـبَـانَـاتِ الفُـــؤَادِ بِـــأَنْ أَرَى أُعَـفِّـــرُ خَـــدِّي فِي ثَـــرَاهُ و أَجْـفَانِـــي[1]

فقد تضمنت مقدمته وصف ركب الحجيج الميمم صوب الحجاز معلنا -بداية- انطلاقة الرحلة، و مصورا أحزانه وأسفه إذ قعد عن الحج. ليشرع بعد ذلك في وصف حال الراحلة والمرتحل، فكان منها ما أصابها وصاحبها الهزال والضعف بسبب مشاق السفر والضرب في مجاهل الصحراء، ومع ذلك فقد كانا من السرعة بمثابة سهمين أطلقا في عرض الفلاة. و منها ما كان قوي البنية، ضامر الحشى، سهل المسير. يحمل من المواصفات ما يُؤَمِّنُ له قطع الفيافي وتجاوز عثرات الطريق ووعثاء السفر. وفي كلا الحالتين، فَرَكْبُ الحجيج عازم على بلوغ الغاية، غير مكترث بما يلاقيه من عناء، فنشوة الغرام، والشوق إلى لقاء الحبيب كفيلان بتبديد كل المتاعب. وفي هذا البيت الخامس مسحة صوفية واضحة تعبر عنها نشوة الوصال من جهة، وفرط الشوق الذي أسكر الحجيج من جهة ثانية.

وانطلاقا من البيت السادس، يتحول الشاعر إلى وصف تلك المعالم التي حل بها الحجيج والإشادة بها. وهنا يجد فرصته لتوظيف ما أمكنه من اللغة الدينية حتى يُلْبِس تلك الأماكن وشاحا دينيا، ويضفي عليها ما تستحقه من القدسية والطُّهر. فاستلهم من المعين الديني كلمات مثل: (الأوطار، الشفيع، مثابة، جنة ، طيبة، الإيمان، التوحيد، أوثان، آيات، رحمة، معاهد أملاك، إيمان، عفو، غفران، السلام، أمانة، مالك الأمر، ديان، صدق، الله ...) فالملاحظ أن هذه المقدمة حافلة باللغة الدينية. وهي بذلك تمد جسرا قويا يصلها وصلا محكما بالموضوع.

إن هذه اللغة تسهم بقوة في تهيئة المتلقي . وتقود تَوَقُّعَه برفق و طواعية تامة لاستقبال غرض القصيدة، الذي هو مدح الرسول و الإشادة بذكرى مولده الشريف.

و لعل فيما تقدم ما يؤكد العلاقة بين مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة و الموضوع

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 494 -495.

الرئيس، إلى درجة أنهما- أحيانا- يتمازجان و يتداخلان، بحيث نجد هذا المقطع حاضرا في الموضوع. كما هو الشأن في بعض قصائد ابن الخلوف القسنطيني [1].

علاقة مقدمة الشباب و الشيب بالموضوع

من المعاني الأساسية التي وظفها شعراء المولديات في مقدمة الشباب والشيب، تلك المقابلة بين دنس الماضي ونقاء الحاضر، حيث كان الشباب مجالا للخطيئة والجري وراء بريق الدنيا ومغرياتها. وعلى العكس، ظل المشيب يمثل مرحلة العدول عن تلك الخطايا، وفرصة يحاول المذنب أن يتدارك فيها الخطأ، ويعلن توبته من جديد، سعيا إلى الفوز بالنجاة. مستعينا في ذلك بالله، متضرعا إليه ومستشفعا نبيه الكريم .

ومن النماذج التي أحاطت بهذا المضمون، ما ورد صَدْرَ مولدية الشاعر أبى عبد الله ابن أبي جمعة التلاليسي، حيث استهل هذه المقدمة بإعلان خبر المشيب، قائلا : [2]

أصْبَـــحَ رَأْســـي مِـــنَ الشَّـــوَائِـــبِ   وَ هْـــوَ فِي الجَـــانِبَيْنِ شَائِـــبْ

وفي هذا الاستهلال ينطلق الشاعر من الحاضر فَيُنَبِّهُ إلى حلول مرحلة المشيب، ويقرن ذلك بالإشارة إلى ما استقر في النفس من الخطايا والشوائب. ثم يتراجع بعد هذا إلى الماضي، وبالأحرى إلى فترة الشباب ليصورها على أنها مجال للعبث والخطيئة، فيقول : [3]

يَـــالَهْـــفَ نَفْـــسِي علـــى زَمَـــانِ   كُنْـــتُ لِـــثَوْبِ الشَّبَـــابِ سَاحِـــبْ
أَرْفُـــلُ فِي حُلَّـــةِ التَّصَـــابِـــي   بَيْـــنَ حَبِـــيبٍ و بَيْـــنَ صَاحِـــبْ

وبعد أبيات صور فيها مصارعة الشيب للشباب إلى أن انتصر عليه ومحا وجوده إلى غير رجعة، يعود إلى الحديث عن مرحلة المشيب فيقدمها على أنها فرصة للجدّ ومراقبة النفس ومحاولة تطهيرها وإعدادها للتوبة. وفي هذا يقول [4]:

وَقَـــدْ مَضَـــى مَعْهَـــدُ التَّصَـــابِي   وَ أَقْبَـــلَ الشيـــبُ فِي كَتَـــائِـــبْ
وَاحْـــدَ وْدَبَ الظَّهْـــرُ واعْتَرَانِـــي   مَـــاذَا عَـــنْ وَصْـــلِي الكَـــوَاعِـــبْ
وَمَلَّـــنِي الصاحِـــبُ المُصَـــافِـــي   و العِـــرْسُ و الأهْـــلُ و الأقَـــارِبْ

---

(1) عن هذه القصائد ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، طبعة اتحاد الكتاب، ص: 80، 131، 199، 224.

(2)ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 72.

(3) المصدر نفسه، ص 72.

(4) المصدر نفسه، ص 72،73 .

هـــذا وَنَـفْـسِــي لِـكـلِّ شَــيءٍ مِمَّـــا يَـشِـــينُ الفـــتَى تُـرَاقِـبْ

مِنْ قُبْـحِ قَــوْلٍ و سُـوءِ فِـعْـلٍ وتـــركِ حـــقٍّ عـــليَّ واجِـــبْ

فقلـــتُ يـــا نفـــسُ لَـــيْسَ إلاَّ أن تَنْـــظُرِي الآن في العَـوَاقِـــبْ

وَلتَسْـتَعِـدِّي لِـهَـــوْلِ يَـــوْمٍ تَـشِيـــبُ مِـــن بَعْضِـــهِ الذَوائِـــبْ

ثم يختتم هذا المقطع بالتضرع إلى الله، والتوسل بنبيه الشفيع، عله يحظى بالصفح والمغفرة قائلا:[1]

يـــا رَبِّ إنِّـــي أســـأتُ جَـهْـلاً يـــا رَبِّ إنِّـــي أتيـــتُ تائـــبْ

يـــا غَافِـــرَ الذَّنْـــبِ وَ الخَطَـايَـا حَـاشَـــاكَ أنِّـــي أُرَدُّ خَـائِـــبْ

يـــا رَبِّ يَـسِّـــرْ وَ لاَ تُـعَـسِّـــرْ يـــا ربِّ سامـــح ولاَ تُـعَـاقِـــبْ

إنِّـــي تـوســـلتُ يـــا إلاهِـــي بِـــسَيِّدِ العـــجمِ وَ الأَعَـــارِبْ

فنحن نلاحظ كيف تدرج الشاعر في الحديث عن مرحلة الشباب، ثم المشيب، ليذكّر بجملة الخطايا التي اقترفها في صباه، محاولا تحسيس النفس بخطورة الموقف، وثقل المسؤولية، سعيا إلى تهيئتها لمواجهة المصير، وذلك بالنظر إلى العواقب والإعداد ليوم الحساب قبل فوات الأوان، فالشيب نذير باقتراب النهاية .

ولما كان الشاعر على وعي بأن ما تبقى من العمر غير كفيل بالتكفير عن كل الذنوب فإن الوسيلة المتاحة بعد ذلك، هي التوجه بالدعاء إلى الله ابتغاء المغفرة، والتوسل برسوله رجاء الشفاعة وبذكر الشفيع هنا، أو صفة الشفاعة التي لا تسند إلا لصاحبها المخصوص بها – محمد (ﷺ) – يكون الشاعر قد أحسن التخلص إلى المديح النبوي، ونجح في خلق صلة قوية بين مقدمة الشباب والشيب، وموضوع القصيدة .

وقد كان من معاني هذه المقدمة أيضا، أن يعمد الشاعر إلى تعداد ذنوبه والاعتراف بها، وأن يعبر عن ندمه وحزنه، ونكرانه لتلك الفترة القاتمة من حياته. كما أنه يوبخ النفس الأمارة بالسوء، ويلومها على انقيادها وراء مطالب الدنيا التي تخدع الإنسان ببريقها وزخرفها، ليدعوها بعد ذلك لأن تتوجه إلى خالقها بالدعاء ورجاء المغفرة، وأن تلوذ برسوله الكريم ملتمسة الشفاعة يوم الحساب .

---

(1) المصدر السابق، ص 73.

ومن النماذج التي تجسد هذه المعاني، قول أبي حمو من مولديته " الميمية ": [1]

نَامَ الأَحْبَابُ وَلَمْ تَنَمِ عَيْنِي بِمُصَارَعَةِ النَدمِ

والدَّمْعُ تَحَدَّرَ كَالدَّيمِ جرح الخَدَّيْنِ فَوَا أَلَمِ

وَزَجَرْتُ النفسَ فمَا ازْدَجَرَتْ ونَهِيتُ القَلْبَ فَلَمْ يَرِمِ

ونذيرُ الشَّيبِ لقَدْ وَافَى و حلولُ الشيْبِ مِنَ الهَرَمِ

لقد وافى المشيب، وقَرُبَ الأجل المحتوم، ووجد الشاعر نفسه محاصرا بالخطايا والآثام، فاستبد به الندم وأقضَّ مضجعه، ذلك أنه أمضى شبابه في طلب المعاصي، وأسلم لنفسه العنان، تطيع هواها دون استجابة لنداء العقل.

ثم يوجه الشاعر ما هو من قبيل اللوم والتوبيخ لهذه النفس الضعيفة المستسلمة التي لا تقو على مقاومة مغريات الدنيا الخادعة، قائلا: [2]

والدَّارُ تَغُرُّ بِسَاكِنِهَا وَيْحَ المَغْرُورِ بها النَّهِمِ

يا نَفْسُ خُدِعْتِ بزخرفهَا كم ذا تغترُّ بِهَا وَكَمِ

وحين تضيق السُّبل بالشاعر المذنب، ويستشعر خيفة من المصير المرعب، ويتيقن غضب الخالق، لا يجد من وسيلة إلا التضرع إلى الله، والتوسل بنبيه الكريم عله ينال العفو والغفران، يقول: [3]

يا رَبِّ ذُنُوبِي قد عَظُمَتْ فامْنُنْ بالعَفْوِ لِمُجْتَرِم

إلى أن يقول بعد أبيات:

يا رَبِّ سألتُكَ تَغفِرَ لِي بشَفِيعِ الخلقِ مِنَ الأُمَمِ

وعلى هذا النحو يكون الشاعر قد أحسن الربط بين معاني مقدمته، وموضوع القصيدة، فقد حدثنا عن انقضاء شبابه، وحلول شيبه، وحينها راجع نفسه فوجدها مثقلة بالمعاصي، وهو ما حمله على الندم والحزن والبكاء.

وفي حالة من العجز يعترف بها أبو حمو وسائر شعراء المولديات في مقدماتهم هذه، لا يجد أمامه من ملاذ أو منقذ سوى بارئه يتوجه إليه بالدعاء ويستشفع نبيه الكريم، بحثا عن

(1) المصدر السابق، ص 41.

(2) المصدر نفسه، ص 42.

(3) المصدر نفسه، ص 42.

الخلاص من المصير المشؤوم. وبذكر الشفيع هنا، يكون قد ولج باب الموضوع دون أن نحس بفجوة الانتقال، أو قطيعة التحول.

وعليه، فحينما نمعن النظر في مقدمة الشباب والشيب، يتأكد لنا أنها بما تحتويه من العناصر المذكورة آنفا، تحمل رابطا قويا يصلها بغرض المولدية، ففي كل الأحوال، نجد أن الشاعر وقد عدد خطاياه، واعترف بآثامه، وأنّب نفسه وزجرها، وندم وأسف وحزن، واستعد للتوبة، وقلق وخاف من المصير وسوء العاقبة. في كل هذه الحالات، ينتهي إلى طلب المغفرة من الله واستشفاع رسوله الكريم. فيكون بذلك قد مهد تمهيدا موفقا لموضوعه. وتصبح مقدمة الشباب والشيب وحدة أساسية في القصيدة، وليست مجرد تلبية وطاعة لسلطان التقليد.

بقي أن نقف عند تلك المقدمات الثانوية التي تصدرت القصيدة المولدية لدى عدد قليل من الشعراء، لنتبين طبيعة الصلة بينها وبين الغرض الرئيس، ونريد بها تلك المقدمات التي تضمنت الحمد والتسبيح بقدرة الخالق، والابتهال والتبتل إليه. أو الاعتراف بالذنوب، مع محاسبة النفس ثم إعلان التوبة والإنابة إلى الله، والأمل في عفوه، والتشفع بنبيه، أو أن تكون في شكل تضرع و استغفار لله، وتعداد لأفضاله على خلقه.

فبالنظر إلى هذه المقدمات، حسب ما تقدم عند الحديث عن مضامينها، يلفت انتباهنا مباشرة ما تنضح به من معان دينية، وما تتوشح به من لغة قرآنية، تشكل في ذاتها رابطا قويا يصل هذه المقدمات بالموضوع، وهو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده.

وبعد، فإن ما نصل إليه في نهاية هذا الفصل، وتأسيسا على ما تقدم أن القصيدة المولدية لم تكن مُهَوَّشَةَ النظام ولا متصدعة البنية. وهي لا تعاني تفككا بين أجزائها، فقد تبين ما كان من طبيعة الصلة التي تربط بين تلك المقدمات المختلفة والموضوع. وأنها قد أُعدت لتكون صدرا مناسبا لجسم متكامل.

وإذا كنا نقر بأن شعراء المولديات كانوا أوفياء لبناء القصيدة العربية القديمة، وأنهم امتثلوا لذلك المعمار المتعارف عليه، فإننا بالموازاة نقول إنهم استطاعوا أن يطوعوا تلك القوالب الفنية المتوارثة، فأفرغوا فيها من المعاني ما يتلاءم وموضوع المولدية، إلى درجة أنّ هذا الموضوع يمتزج بها – أحيانا – امتزاجا شديدا.

فقد كانت الأطلال تتموقع داخل بيئة مكانية محددة هي البقاع المقدسة، وكانت حبيبة الشاعر داخل مقطع الشيب صورة مقنَّعَة عن الممدوح، فلم تكن علاقته بهذه المحبوبة إلا تصويرا

فنيا رامزا لعلاقته بالرسول (ﷺ).

وعن مقدمة الرحلة نقول: إنها كانت رحلة حب صوفي، سواء من منطلق الشاعر أو من جهة الحجيج، فقد عرفنا - كما سبق- ما يتحلى به الحاج من إرادة وعزم وما يبذله من جهد في طي المسافات، وما يتحمله من عناء ومشقة، وما ينتابه من لهفة إلى بلوغ مواطن الرسول (ﷺ)، وتأدية مناسك الحج، سعيا إلى تطهير النفس من الشوائب، ومعانقة الأمل في الفوز بمغفرة الله وشفاعة نبيه.

أما على مستوى الشاعر، فإنه يحرص في هذه المقدمة على أن يبث ما يُكِنُّهُ من وجد صوفي، وحنين جارف، وحب غامر للنبي (ﷺ) من خلال تصويره للرحلة عبر الفيافي المتدة إلى أن يصل إلى مثواه الطيب، وهناك ينعم بحرارة اللقاء ونشوة الوصال .

وحينما يركز الشاعر ضمن هذا المقطع على ذكر البقاع المقدسة، فإنه يمعن في التغني بحبها، و إظهار الشوق إليها، واللهفة إلى زيارتها. و ليس ذلك إلا حبا في المصطفى (ﷺ) وتعلقا به. إذ لا يمكن الفصل بين تلك الأماكن وهذه الشخصية، فهي من أخص خصوصياتها ومتعلقاتها.

أما مقدمة الشباب والشيب، فعادة ما تلخص مرحلتين من العمر: إحداهما كانت في طاعة النفس والجري وراء زخارف الدنيا ومتاعها الفاني، والثانية هي فرصة لمراجعة النفس وزجرها، والاعتراف بالذنوب، ومحاولة العدول عن سبل الغواية، وإظهار الندم على ما فات والخوف مما هو آت، والتعبير عن الحزن الذي يلازم الشاعر في هذه المرحلة من حياته. وليس ذلك الندم وهذا الحزن إلا طريقا للتوبة، ووسيلة للتقرب إلى الله. يقول عبد الله القشيري: "صاحب الحزن يقطع من طريق الله تعالى في شهر ما لا يقطعه من فقد حزنه سنين ". [1] وهذا ملمح صوفي كثيرا ما عبر عنه مقطع الشباب والشيب .

وحينما يضيق الشاعر بذنوبه، فلا بد أن يبحث عن مخلِّص أو منقذ، وليس له إلا أن يلوذ بخالقه متضرعا وبنبيه مستشفعا، وبالتالي يكون قد مهد عبر هذا المضمون تمهيدا موفقا لموضوع قصيدته .

وأما عن مقدمات الحمد والتسبيح، والتضرع والاستشفاع، والاعتراف بالذنوب والإنابة إلى

---

(1) القشيري عبد الكريم، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد زريق معروف، وبلطه جي علي عبد الحليم، ط2 ، دار الجيل، بيروت 1410 هـ– 1990 م، ص138.

الله، فهي مقدمات تستوحي مادتها من الفكر الديني وخصوصياته، وبالتالي فهي تنسجم كل الانسجام مع الغرض .

أمَا وقد تبينتْ لنا طبيعة العلاقة بين كل مقدمة من تلك المقدمات، وموضوع المولدية، على النحو الذي تقدم، فهل نغالي في الحكم إذا قلنا بأن أولئك الشعراء قد وفقوا في إحكام بنية القصيدة ؟ وأنهم استطاعوا – على الرغم من تعدد موضوعاتها - أن يقتربوا من مجال التوحُّد، وقد كان للوحدة الشعورية دورها في تحقيق ذلك. فغدت تلك المقدمات – بما بث فيها هؤلاء من معاني ومشاعر تنسجم وطبيعة الموضوع – تشكل وحدات أساسية ضمن السياق العام للقصيدة. وهل نسرف بعد هذا في الزعم إذا قلنا إنها لا يمكن أن تعني تعدد الموضوعات بقدر ما هي بداية لنسيج دلالي متصل، ولبنية أساسية داخل بنية متماسكة، هي القصيدة ؟

الفصل الثالث

موضوع القصيدة المولدية

" الموضوع الرئيس"

- مدح الرسول (ﷺ) و الإشادة بمولده الكريم
- مدح الرسول (ﷺ) و تعداد مناقبه و خصاله
- تعداد المعجزات
- الإشادة بليلة الميلاد
- الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)

إن القارئ للنصوص الشعرية التي وصلتنا عن المولديات في المغرب الإسلامي خلال عصر الإمارات، يجد أن المولدية مركبة الموضوع، أو بالأحرى، فإن غرضها ينطوي على موضوعين، يتعلق الأول بالشخصية النبوية المحمدية. ويختص الثاني بمدح السلطان الذي تُرفع إليه القصيدة، وتنشد بين يديه ليلة الاحتفال بذكرى المولد النبوي. فهو مقيم الاحتفال، والساهر الأول على تعظيم هذه المناسبة بالمستوى الذي يرقى إلى عظمتها ويسمو إلى مقام صاحبها. لهذا كان من الطبيعي أن يضيف شاعر البلاط مقطعا في قصيدته يفرده لمدح الملك. ولما كانت المولدية قد أنشئت أساسا لامتداح الرسول (ﷺ) وتعظيم ذكرى مولده، فقد كان هذا القسم منها يمثل الموضوع الرئيس. أما القسم الذي يليه مما اختص بالملك فإنه يأتي في الدرجة الثانية. ولهذا يكون من اللائق والصواب أن نصطلح عليه باسم الموضوع الثانوي. ثم إن هذا الأخير قد يغيب تماما من المولدية، إذا كانت صادرة عن شاعر ملك، مثلما هو الشأن لدى أبي حمو موسى الزياني الثاني. كما أنه قد يعدَّل ويُحوَّل من مدح للملك إلى دعاء له بالنصر والتأييد، وامتداد العمر، ودوام الملك. وما إلى ذلك من المعاني التي تناسب هذا المقام. وقد انفرد بهذه الخاصية الشاعر ابن الخلوف القسنطيني، كما سيأتي .

الموضوع الرئيس

إن موضوع القصيدة في العرف النقدي هو غرضها الذي من أجله أنشئت، لأن بقية الموضوعات في البناء الكلاسيكي المعروف، هي في الواقع مقدمات تمهيدية له، بدليل أن القصيدة التقليدية تستمد تسميتها من الغرض الأخير. فإذا تضمنت الفخر، سميت بقصيدة الفخر. أو كان في المدح، سميت مدحة، أو في الرثاء، فكانت مرثية. وكذلك الأمر بالنسبة لبقية الأغراض المعروفة. على الرغم مما تُصدَّر به هذه أو تلك من المقدمات التي تداولها الشعر العربي، كالطليلة، والغزلية، والظعنية. وما إليها.

أما القصيدة المولدية، فقد استمدت تسميتها من المناسبة التي نظمت من أجلها، وهي ذكرى المولد النبوي الشريف. وإن كانت الإشادة بليلة الميلاد – في الحقيقة – تشكل عنصرا فقط من مجموع العناصر الأخرى المكونة للموضوع الرئيس، على اعتبار أن المولد يمثل مرحلة من مراحل حياة النبي (ﷺ)، وجانبا واحدا من جوانب هذه الشخصية.

فقد تضمن هذا القسم من المولدية مجموعة من المحاور تداولها شعراء المولديات، هي: مدح الرسول(ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، تعداد المعجزات، الإشادة بليلة الميلاد، الإقرار بالعجز عن الإحاطة بمدحه (ﷺ)، مع إنهاء هذا المقطع –أحيانا– بخاتمة، تتضمن – في الغالب –

التضرع والاستشفاع، أو الصلاة والتسليم على رسول الله. على أن ترتيب هذه العناصر قد يختلف من شاعر إلى آخر، أو بين قصيدة وأخرى للشاعر نفسه، فهناك من يؤجل الإشادة بليلة الميلاد مثلا، لتكون آخر عنصر، ومنها يتحول إلى مدح السلطان، بوصفه صاحب الفضل الأول في إحياء هذه الذكرى. وقد تتداخل هذه العناصر كما هو الشأن بالنسبة للثناء على الرسول(ﷺ)، وتعداد معجزاته. أو تكون المزاوجة بينهما بحيث يستعرض الشاعر مجموعة من الصفات المحمدية، لِيُثَنّي ببعض المعجزات، ثم يعود إلى الصفات وهكذا.

مدح الرسول(ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله

يعد من أهم العناصر التي تشارك في بناء موضوع المولدية. ويتناول أساسا صفات الرسول(ﷺ) وأخلاقه ومآثره، حيث يسعى الشعراء إلى تتبع تلك الصفات التي تدخل في تشكيل ملامح الشخصية المحمدية، سواء ما تعلق منها بالأقوال أو الأفعال أو بالأحداث. وكان لزاما عليهم أن يلتفتوا إلى ما جاء في القرآن الكريم، وكذا ما تضمنته كتب السيرة، والحديث النبوي، والتاريخ الإسلامي بغرض استلهام المادة التي تسعفهم في مديحهم، ذلك أن المقام يقتضي الإلمام بالحقائق، وليس التحليق وإعمال الخيال. ومن هنا وقع هؤلاء في دائرة التكرار فقلدوا بعضهم بعضا، وداروا حول المعاني نفسها. بل إن الشاعر الواحد كان يكرر نفسه في أكثر من قصيدة، بحكم أن الشخصية الممدوحة واحدة، ومصادر مدحها موحدة أيضا.

غير أن هذا لا يعني – والحال كذلك – أننا نقرأ قصيدة واحدة في كل القصائد، فقد توحّد هؤلاء الشعراء من خلال التنوع إن صح التعبير. ويأتي هذا التنوع انطلاقا من سعي الشاعر إلى إبراز بعض الجوانب من الشخصية المحمدية دون الأخرى ، حسب ما يقتضيه المقام أو المناسبة أو الدافع، فقد يُشَدُّ إلى صفات السماحة والعفو والرحمة والشفاعة حينما تسيطر عليه فكرة التضرع وطلب المغفرة، والتخلص من أسر الذنوب وإعلان التوبة. وقد يسهب في تعداد صفات الشجاعة والبطولة، وكل ما له علاقة بالسيرة الحربية، إذا أراد أن يبث في قصيده ما يشحذ الهمة ويثير الحماسة، لنصرة الدين أو تحرير الوطن، وهكذا.

كما أن من مصادر هذا التنوع، أسلوب الشاعر، وطريقة توصيله للمعنى، وصياغته جماليا. وهذا يتأثر – بكل تأكيد – بطبيعة الفروق الفردية بين هذا وذاك.

أما أكثر الصفات دورانا في هذا الشعر، فهي تلك التي تتصل بمنزلته (ﷺ)، سواء بين البشر عامة، أو بين الرسل والأنبياء. ومنها التي تتعلق بنبوته (ﷺ)، ومنها التي تكشف عن أصله

ونسبه الشريف. كما نجد حضورا كبيرا للصفات الخُلُقية، كتلك التي تُحدّثنا عن صدقه وامانته، طهره وعفته، جوده وسخائه، رحمته وشفاعته، وَرَعِهِ وتقواه، عدله وإنصافه، شجاعته وعزمه وبأسه. وغيرها من الصفات التي ستكشف عنها النماذج الشعرية.

فمن مقامه (ﷺ) عند الله، ومكانته بين الرسل والأنبياء، وكذا بين كافة الخلق، يحدثنا الشاعر ابو القاسم البرجي قائلا : (1)

أَوْفَى الـوَرَى ذِمَـمًا أَسْمَـاهُمْ هِمَمًـا ... أَعْلاَهُـمْ كَرَمًـا جَـلّتْ مَنَاقِبُـهُ

لـه مقـام الرِّضَا الْمَحْمُودُ شَاهِـدُهُ ... فِـي مَوْقِـفِ الحَشْـرِ إِذْ نَـابَتْ نَوَائِبُـهُ

والرُسُلُ تحتَ لِوَاءِ الحَمْدِ يَقْدُمُهَا ... محمـد أحـمد السَّامـي مَرَاتِبُـهُ

ففي البيت الأول إقرار بمنزلة الرسول (ﷺ) بين كافة الخلق، إذ هو أكثرهم وفاء بالعهد، وأعلاهم همة، وأفضلهم كرما. وذلك على سبيل الحكم المطلق الذي تحققه صيغة « أفعَل " في الأفعال الموظفة، وهي : "أوفى ، أسمى، أعلى ".

ثم يشير في البيتين المواليين إلى مكانته عند الله، حيث بوأه المقام المحمود، فأدناه وقربه وخصه بالشفاعة دونا عن سائر الأنبياء والرسل. فكان إمامهم جميعا ورائدهم يوم الحشر.

وإلى هذه الرفعة والخصوصية التي حظي بها الرسول عنه الله يقصد ابن الخلوف القسنطيني بقوله(2):

أَكْـرَمُ العَالَمِيـنَ روحـا ... وَصِفَاتَـا(*) وَمعشـرًا وقبيـلا

عـزَّ قـدرًا ومنصِبـًا ومَقَامـًا ... يـا لَـه مُصطـفى نبيئـًا رسـولا

افضـلُ الخلـقِ صفـوةُ الحـقّ ... زادهُ اللـه عنـده تَفْضِيـلاَ

فقد حوى (ﷺ) من الصفات ما جعله خير العالمين، سواء في روحه، ويريد هنا كل ما يتعلق بالجانب المعنوي. أو في ذاته، ويعني بذلك صفاته الخلقية. أو في أصله ونسبه الشريف الذي ينتمي إلى الصفوة. فقبيلة قريش: "هي أشرف قبائل العرب قاطبة وأعلاها نسبا على وجه اليقين ". (3)

وبالإضافة إلى هذه الفضائل الشخصية التي اجتمعت فيه(ﷺ). فقد نال التفضيل الإلهي

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298 – 299 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 70.

(*) هكذا وردت في الديان، والصحيح: صفاتٍ.

(3) نوفل عبد الرزاق، محمد (ص) رسولا نبيا، دار الشروق، 1980، ص 16.

الذي ما بعده تفضيل، مما جعله متميزا في بشريته ونبوته على السواء.

إن هذا التميز الذي خص به الله محمدا (ﷺ)، هو الذي أهّله بأن يحظى بشرف النبوة، ويؤتمن على رسالة الإسلام المقدسة، ويكلف بتبليغها لكافة الخلق، بل إنه حاز قصب السبق وشرف التقديم على سائر الأنبياء والرسل وكان له فضل عليهم منذ آدم عليه السلام. يقول الثغري في هذا المضمون:[1]

نَبِيٌّ رَآهُ اللهُ أفْضَلَ خلقِهِ ... فَأَرْسَلَهُ بالحقّ للخلقِ هَادِيَا
نَبِيٌّ لهُ فضلٌ على كُلّ مُرْسَلٍ ... كما فَضُلَت شَمسُ النهارِ الدَّرارِيَا

وبالمثل، يؤكد الشاعر أبو حمو موسى الزياني فضل محمد(ﷺ) على المرسلين بقوله:[2]

نَبِيٌّ لَه فَضْلٌ على كل مُرْسَلٍ ... أتَتْ ألْسُنُ الذِّكْرَى بِذَاكَ فِصَاحَا

وسعيا إلى تأكيد هذا الفضل، فإن من الشعراء من أسهب في الحديث عن هذا الجانب. فراح يتتبع كراماته (ﷺ) على بقية الرسل، من خلال ما تلقّوه من العناية الإلهية. إنه ابن الخلوف القسنطيني الذي تفرد بهذه الخاصية، فأضاف إلى هذا المقطع من المولدية مادة ثرية تكشف عما يمتلكه من ثقافة دينية غزيرة. يقول في إحدى مولدياته:

عَلاَ ارْتِفَاعًا علَى كلّ العِبَادِ عُلاً ... وَهَلْ تَرَى فاضِلاً يَعْلُوهُ مفضول
بهِ لآدمَ هبَّ العفُوُ وانْتسبت ... لِشِيتِهِ فِي سَمَا العليا الأراجيلُ
ونَالَ إدريسُ فِي العَلْيا بهِ رُتَبًا ... كَمَا لنوحٍ بهِ فِي الفُلْكِ تحويلُ
وفازَ هودُ بهِ من عادٍ و بَدَتْ ... لصالح من صَمِيم الصّخرِ شمْلِيلُ
وصِينَ لوطٌ بهِ من قومِهِ وَطَفَى ... جَمْرٌ أُعِدَّ لإبراهيم مشْغُولُ
وللذّبيحِ بهِ فَوْزٌ و تكرِمَةٌ ... كما لإسحاقَ من جَدْوَالَ تحْصِيلُ
وقَدْ شُفِي بآسمِهِ يَعقُوبُ مِن ضَرَرٍ ... كَمَا لِيُوسُفَ من أيْدِيهِ تَنْوِيلُ
ونَال الاسبَاطُ منه كلَّ مَنْقَبَةٍ ... بها لموسى كَلِيمُ اللهِ تَكْمِيلُ
وامتازَ هارونُ بالقُرْبَانِ منه كَمَا ... بهِ لِلُقْمَانَ فِي القرآنِ تَعْدِيلُ
ولِلْفَتَى يُوشعَ فِي الأفقِ قَدْ وَقَفَتْ ... شمسُ النهارِ لأمْرٍ فيهِ تعْجِيلُ
ومَلْكَ الأرضَ ذُو القَرْنَيْنِ ثم بهِ ... لِلْخِضْرِ إجْمَالُ ما تُبدِي التفاصِيلُ

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص 99.

وقد أنالَ شُعَيْبًا ما أرادَ، كما ... بـه لِداوُدَ الطاعاتِ سرابيلُ
وسُخِّرت لِسُلَيْمانَ الرياحُ بـه ... والإنسُ والجنُّ والعَنْقاءُ والخيلُ
وقد أُجيبَ بـه ذو الكِفْلِ حينَ دَعا ... لأنـه بِحُلَى مَعْنـاهُ مَكْفُولُ
وباسمه فازَ ذُو النونِ التَّقِيُّ وَ نَجا ... من بطنِ حوتٍ لـه في البَحْرِ تَوْغيلُ
وباسمه طـارَ إلياسُ وَصارَ من ... الأملاكِ حيث جناحُ العزِّ مَسْدُولُ
وباسمه لاذَ أيوبُ الرِّضَا فَشُفِي ... من ضرِّ جسمٍ لـه في العظم تَنْحيلُ
وباسمه اليَسَعُ البَرُّ النَّجَى فَنَجا ... وللعزيز بذاك الاسم تَمْثيلُ
وباسمه زكريا استَغاثَ فلَمْ ... يَرْهَبْ لنشرٍ لَهُ في العُضْوِ تَفْصيلُ
وكم ليحيى بـه في جنَّةٍ صِلَةٌ ... وكم لعيسى بـه نُسكٌ وتَبْتِيلُ[1]

فقد وقف وقفة متأنية عند هذه الفكرة، مستعرضا ما حدث لكل رسول من الرسل، وكيف أن هذه العناية الإلهية كانت تتدخل في كل مرة لنصرتهم.

وكان ذلك كما يقر الشاعر – بسبب محمد(ﷺ) ولأجله. ولهذا نجده يكرر في كل مرة كلمة "به" أو "باسمه" للتأكيد على أنه(ﷺ) هو مصدر هذه الكرامات التي مَنَّ بها الله على أنبيائه.

وواضح أن الشاعر قد اتكأ على موروثه الإسلامي في استلهام تلك الأحداث والكرامات، سواء من النص القرآني، أو من التاريخ.

كما لا يخفى على الدارس ما في هذا المضمون من تأثر بالمفاهيم الصوفية، المتعلقة بالحقيقة المحمدية، وفضله (ﷺ) على كل الموجودات، كما سيأتي توضيح ذلك في موضعه.

وامتدادا لهذه الفكرة التي تؤكد فضله (ﷺ) على الرسل، راح الشعراء يتوسعون في هذا الجانب، فتحدثوا عن فضله على كافة الخلق والموجودات، وأنه مصدر الوجود وعلته، ولولاه ما أوجد الله الكون وما عليه، فهو عند الشاعر ابن الخلوف سبب وجود هذا الكون، ومصدره لقوله:[2]

وكلُّ ما صَاغَ من كونٍ فَعَنْهُ نَشَا ... لأنـهُ عِلَّةٌ، و الكونُ معلولُ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 89-90.

(2) المصدر نفسه، ص 90.

فكل شيء في الوجود إنما اوجده الله لأجل نبيه محمد (ﷺ)، وبسببه. لذا، فهو في نظر هؤلاء الشعراء بمثل سر الكون، وكنهه، وخلاصته. يقول الثغري في هذا المعنى:

سِرُّ الوجودِ و صفوةُ اللهِ الذي ... خُتِمَتْ بِهِ الأرسَالُ خيرَ خِتَامِ[1]

إنه إذا سر وجود الخلق، وأصله، وغايته. وعليه فإن كل ما في الوجود متعلق به، حاضر بحضوره. يقول عبد العزيز بن أبي سلطان، معبرا عن هذه الفكرة:[2]

سِرُّ الوجودِ ونُكْتَةُ الدَّهْرِ الذي ... كلُّ الوجود بجُودِهِ يَتَعَلَّقُ

ولما كان الرسول (ﷺ) أصلا لكل الكائنات، وسببا في خلقهم، فإن وجوده بالتالي سابق للكون. يقول أبو القاسم البرجي:[3]

عِنَايَةٌ قبل بَدْءِ الخلقِ سابقة ... من أَجْلِهَا كانَ آتيهِ وذاهبهُ

فقد اختار الله سبحانه وتعالى محمدا واصطفاه ليكون نبيا قبل أن يشرع في خلق الكون، لذا كان من أهم الصفات التي أسندها شعراء المولديات للشخصية المحمدية، انه المقدم اصطفاء وخلقا، والمؤخر مبعثا، يقول ابن الخلوف:[4]

وَأَوَّلُ إيجادًا، وآخر مَبْعَثًا ... وأسهَلُ تشريعًا، وأوضح مِيْسَمَا*
نَبِيٌّ بَرَاهُ اللهُ من قبل آدم ... و أرسله للخير بَعْدُ مُعَلِّمَا

فقد حظي (ﷺ) عند الله بشرف التقديم أمام كافة الرسل، إنه أسبقهم خلقا وآخرهم إرسالا ومبعثا، وهو رائدهم، بل إن اسمه عنوان في سجلّ المرسلين. وفي هذا إشارة إلى المقام المتميز الذي خُص به النبي محمد (ﷺ).

وتعميقا لهذا التميز، تطرق هؤلاء الشعراء لمصدر خلقه (ﷺ)، فذكروا انه صيغ من طينة خاصة، بل من نور. وذلك لأجل ان يضفوا عليه صفة التفرد والخصوصية. يقول ابن الخلوف:[5]

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص212.

(2) المقري أحمد محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2 ، ص 297.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 327.

(*) يقترح محقق الديوان كلمة " مَيْسَما " بالتخفيف، ينظر: ابن الخلوف، الديوان، ص 327.

(5) المصدر نفسه، ص 87.

أنشَأهُ مولاهُ من نورٍ وقدَّمَهُ كأنَّهُ غرَّةٌ والخلقُ تحجيلُ

وإلى هذا يشير ابن الخطيب في قوله: [1]

ففي عَالَمِ الأسْرارِ ذَاتُكَ تجتلي ملامحُ نُورٍ لاحَ للطُّورِ فانهدّا

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن إصرار الشعراء على إظهار الشخصية المحمدية في صورة متميزة، وسعيا إلى تأكيد فضلها على كل الموجودات، فإن منهم من عمد إلى التفصيل بدل الإجمال. وراح يعدد فضل الرسول (ﷺ) على كل كائن يحضر إلى الذهن، مستخدما عبارة "لولاه " التي تفيد الجزم بالحكم في صرامة تامة، بمعنى أن كل مخلوق إنما يقترن وجوده شرطيا بوجود محمد (ﷺ) يقول الثغري: [2]

لَوْلاَهُ مَا وُجِدَ الوجود، سَمَاؤُهُ أو أرضُهُ، أو إنسهُ، أو جَانُهُ

فجميعُ ما فِي الكَوْنِ كان لأجلِهِ شرفُ الوجودِ بانَ فيهِ كيَانُهُ

ويعبر ابن زمرك عن هذا المضمون قائلا: [3]

يا مُصطَفَى وَكِمَامُ الكَوْنِ ما فُتِقَتْ يا مُجْتَبَى وَزِنَادُ النُّورِ مَا قُدِحَا

لَوْلاَكَ ما أشْرَقَتْ شَمْسٌ ولاَ قَمَرٌ لَوْلاَكَ مَا رَاقَتِ الأفْلاَكُ مُلْتَمِعَا

أما ابن الخلوف القسنطيني، فكان أكثر تفصيلا وإسهابا في تأكيد هذه الفكرة، كما هو الشأن مثلا في مولديته "الفائية" التي نقتطع منها قوله [4]:

لَوْلاَهُ لَمْ يُبْدِ لَوْحًا ، لاَ و لاَ قَلَمًا وَلاَ سمَاءً ولا صُبْحًا وَلاَ سَدَفَا

وَلاَ رِيَاحًا، ولا بَرْقًا ولا سُحُبًا وَلاَ بِحَارًا وَلاَ دُرًّا وَلاَ صَدَفَا

وَلاَ نَبَاتًا وَلاَ رَمْلاً وَلاَ حَجَرًا وَلاَ مِدَادًا وَلاَ غورًا وَلاَ هَدَفَا

وَلاَ أُنَاسًا وَ لاَ جِنا وَلاَ مَلَكًا وَلاَ شُعَاعًا وَلاَ نَارًا وَلاَ خَزَفَا

وَلاَ حَيَاةً وَ لاَ بُرْءًا وَلاَ سَقَمًا وَلاَ انبساطا وَلاَ قَبْضًا وَلاَ تَلَفَا

وَلاَ مَعَادًا وَ لاَ حَجَرًا وَلاَ سَقَرًا وَلاَ صراطًا وَلاَ عَدْنًا وَلاَ غرَفَا

فهو الذي اختصَّهُ البَارِي وَصَيَّرَهُ رُوحَ العَوَالِمِ مَبْدَا نُقْطَةَ الشَّرَفَا

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 45.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 308 – 309.

فقد حاول الشاعر أن يعدد ما أمكنه من المخلوقات وعناصر الكون، غير أن ذلك أوقعه في نوع من الرتابة، والابتذال، وثقل التكرار، وإجهاد النفس لأجل تأكيد فكرة واحدة، تتصل بفضله(ﷺ) على الكون.

وبهذا، كانت النماذج السابقة التي تكشف عن أصل محمد (ﷺ) ومصدر خلقه، وفضله على كافة الخلق، باعتباره مصدر كل موجود، والسبب في إنشاء هذا الكون، وغيرها من المفاهيم التي استمدها شعراء المولديات من محراب الصوفية، قد شكلت مادة مدحية خصبة، استخلص منها هؤلاء كثيرا من الصفات التي أسعفتهم في محاولة وضع ملامح للشخصية المحمدية ترتقي بها إلى المقام الذي تستحقه.

كما تطرقت القصيدة المولدية – إضافة إلى ما تقدم – إلى فضله (ﷺ) على البشرية كافة في الدنيا والآخرة، فهو مصدر هدايتهم وهم أحياء، إذ بصَّرهم بحقيقة الدين، وأخرجهم من الجهالة وظلام الشرك إلى نعمة الإيمان ونور الهداية.

وهو أيضا ملاذهم وشفيعهم الوحيد يوم يبعثون ويسألون. وعلى أساس من هذا، فإن صفتي "الهادي" و"الشفيع" كثيرا ما ترددت في هذا المقطع.

وقد عبر عنهما الشعراء، إما بلفظيهما، أو بمفردات وصيغ مختلفة. من ذلك: الهادي، نبي الهدى، إمام الهدى، خير هاد، أتى بالهدى، ماحي الشرك، مزيل الضلال، صاحب الإرشاد، السراج المنير، شمس الهداية، الداعي إلى الرشد، سراج الهدى..

وعن الشفاعة، استخدمت مفردات وعبارات مثل: الشافع، الشفيع، ذو الشفائع، أكرم شافع، خير شفيع. كما وظف ما يجيل على هذه الصفة، ومن ذلك: ملاذ الخلق، مجير الورى، ملجأ الخلق، مغيثهم، وغيرها من الصيغ والأساليب التي استعان بها هؤلاء في توصيل هذا المعنى .

ومن النماذج المعبرة عن هذا المضمون، قول ابن الخلوف في صفة الهداية:[1]

سِرَاجُ نُورٍ، بَشِيرُ خَيْرٍ ... نَبِيُّ هُدًى، رَسُولٌ هَادِي

فهو (ﷺ) صاحب الهداية والداعي إليها، بل هو كما يذكر أبو حمو خير هاد للرشاد،

---

(1) المصدر السابق، ص 384.

وماحي الذنوب بإذن الله:[1]

حنينـا و شوقـا إلـى المصطفـى إلى مَنْ بِهِ اللهُ يَمحُو الذُّنُوبـا
إلى خير هـادٍ هـدَى للرَّشَـادِ جميع العبَادِ وأجْلَى الخُطُوبَـا

وهو أيضا إمام الهدى، فبه أبان الله عن دينه الهادي إلى سواء السبيل. يقول عبد الله ابن لسان الدين:[2]

إمـامُ الهُـدَى المُجتبى المُصطفَى بأزكى شهيدٍ وأهْدَى دليـل
بـه اظهـر الله ديـنَ الهُـدَى وعلَّم كيفَ سواء السبيـل

فقد بلَّغ الرسول (ﷺ) بأمانة وإخلاص ما أوحى به إليه ربه. وكان بذلك سببا في هداية من زاغ عن الحق وتاه عن الرشد. يقول الثغري:[3]

يـا مَنْ هَـدَى بآيـاتِ، آياتِ الهُـدَى مَنْ ظَلَّ عَنْ سُبُلِ الرَّشادِ وَ تَاهَـا

ولولا أن كرَّم الله عباده برسوله الكريم، لظلوا يئنون تحت وطأة الشرك، مستسلمين لغفلة الجهل. فكان مبعثه (ﷺ) بمثابة الناقوس الذي أيقظ هؤلاء من رقدتهم الطويلة. يقول أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان معبرا عن هذا المعنى[4]:

لَـوْلاَ النَّـبيُّ الأبطحـيّ محمـدٌ لَـمْ تَـعْرِفِ الكُفَّـارُ مَـا إسلامُهَـا
كـم امَّـةٍ مَمْحُـوَّةٍ آثـارُهَـا كـم شِـرْعَةٍ منسـوخةٍ احكامُـهَا
كـم عُصْبَةٍ مـغلوبـةٍ أنْـصَارُهَـا كـم مِلَّـةٍ مَكْسُـورَةٍ أصنَامُـهَـا
أيْقَظْتَـهَا بهـدَاكَ يَـا صُبْحُ الهُـدَى مِـنْ رَقْـدَةٍ لَعِبَـتْ بِهَـا أحْلاَمُهَـا

وإلى هذا المضمون يشير لسان الدين بن الخطيب بقوله:[5]

فَلَوْلاَكَ مَا بَانَ الضَّلاَلُ من الهُدَى وَلاَ امتـازَ في الأرض المُكبُّ مِنَ الأهْدَا
وَلَـمَا مَحَتْ آيُ الشرائـعِ فِطْـرَةً واصبحتِ الأهـواءُ لا تعـرف القَصْدَا
وتعبدُ مـن دونِ الإلـه حجـارَةً طغَـامُ رِجـالٍ يَجعـلون لَـهُ نِـدًّا

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 163.
(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص 291-292.
(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بن زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعياد، ص 190.
(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.
(5) لسان الدين بن الخطيب، الديوان، ص 482.

أما عن الشفاعة، فهي من الصفات الأكثر حضورا في مديح الرسول(ﷺ) وتعداد مآثره، لا سيما وأنها من الخصوصيات التي كرمه الله بها دونا عن سائر الأنبياء والرسل، حيث حظي بالمقام المحمود يوم الحساب، ومنح حق العفو بإذن الله. وإلى هذا المقام تشير الآية الكريمة:" وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَكَ عَسَى أن يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا ".[1]

وقد استلهم الشعراء هذا المعنى، واتخذوا منه سبيلا إلى امتداح الشخصية المحمدية، والتسامي بها إلى الرفعة التي تستحقها، على النحو الذي نقرأه في قول أبي القاسم البرجي[2]:

لَوْلاَ النَّبيُّ الأبطحيّ محمدٌ ... لَمْ تَعْرِفِ الكُفَّارُ مَا إسلامُهَا
لَهُ مَقَامُ الرضا المحمود شَاهِدُهُ ... فِي مَوْقِفِ الحَشرِ إذْ نَابَتْ نَوَائِبُهُ
والرُّسْلُ تَحْتَ لِوَاءِ الحمدِ يقدمها ... مُحَمَّدُ أَحْمَدُ السَّامِي مَرَاتِبُهُ
له الشفاعاتُ مقبولاً وَسَائِلُهَا ... إذاَ دُهِيَ الأمرُ واشتدَّت مَصَاعِبُهُ

وفي قول الثغري:[3]

أنتَ المُرَفَّعُ والمشفَّعُ فِي غَدٍ ... شَفَاعَتَكَ المُسيءِ المُجْرِمُ

كما حدثنا في قصيدة أخرى عن اختصاصه (ﷺ) بالشفاعة في الخلق يوم القيامة قائلا:[4]

وَلَهُ الشفاعةُ و هو مخصُوصٌ بها ... يومَ القيامَةِ فِي ذَوِي الإجرامِ

ويلح أبو حمو في طلب هذا المعنى عن طريق التكرار اللفظي الذي يحققه الضمير "هو" العائد على الرسول (ﷺ) بقوله:[5]

هو الرَّحمةُ الهَادي الشَّفِيعُ لنا غَدًا ... هو المصطفى المختار يُلْهِمُنَا الرُّشْدَا
هو الذُّخرُ للهولِ الشديد إذا أتى ... ومَنْ ذاَ سِوَاهُ لِلْمَخَافِ إذا اشتدَّا

---

(1) الإسراء – آ: 79.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298–299.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعياد، ص 172.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 211.

(5) المصدر نفسه، ص 226.

اما الشاعر ابن زمرك، فقد حاول في "حائيته" أن ينقل لنا جانبا من هول يوم الحشر، ومعاناة الخلق في انتظار القضاء. وذلك سعيا منه إلى تعميق قيمة هذه الصفة، وعظيم فضله(ﷺ) على البشرية. فقال: (1)

يـا سيّـد الرُسْـلِ يَـا نِعْـم َالشَّفيـعِ ... طـاَلَ الوُقُـوفُ وَحَـرُ الشمسِ قَـدْ لَفَحَـا
انـتَ المُشفَّــعُ و الأبصــارُ شاخصـةٌ ... انـتَ الغيـاثُ وَهَـوْلُ الخَطْـبِ قَـدْ فَدَحـا

ويعد ابن الخلوف القسنطيني أكثر شعراء المولديات عناية في مجال توظيف صفة الشفاعة، إذ يعمد إلى التفصيل والإسهاب أحيانا، مستعرضا قصة شفاعته (ﷺ) في الخلق يوم القيامة وهم يعانون الكرب الشديد، ويبحثون عن ملاذ أو منقذ يأخذ بأيديهم ويخلصهم مما هم فيه. يقول : (2)

هـو الشافِعُ المَقْبُولُ إِنْ ضَجَّـتِ الـوَرَى ... مـن المَوْقِـفِ الضّنْـكِ الشّـدِيدِ الهَيَـازِعِ
تَـرَاهُـمْ سُكَـارَى هَائِمِيـنَ ومَـا هُـمْ ... سكــارى ولكــن لألتهــابِ اللــواذِعِ
فَكُـلٌ يُنَـادِي لَسْـتُ ذَاكَ وإِنَّـنـي ... لَـفِي شَاغِـلٍ عـن صاحبِي ومتابِعِـي
يـؤمُّـون بـالشكْـوَى أَبَـا النـاسِ آدم ... فَمَــنْ دُونَـــهُ شَافِـــعٌ بَعْـدَ شَافِـعِ؟
إلى أن يُـوَافُونَ(*) المَسِيحَ ابـن مَـريـم ... فَيدفعهـم لِلأَرْفَـعِ المتـواضِـعِ
فَيَأْتُونَــهُ يَـدْعُـونَــهُ يـا محمــد ... أَجِــرْنَا وَهُـم بَـيْنَ بَـاكٍ و ضَــارِعِ
يقــول: نعم سَمْعًا وطَـوْعًـا أنَـا لَهَـا ... انـا المصطفى خيرُ الـوَرَى ذو الشفائعِ
ويـأتي لِسَاقِي العَرْشِ يَسْجُد تَحْتَـهُ ... وَيَنْبَسُـــطُ للرحمـن رَاحَـــةَ خَاشِـــعِ
ويدعوهُ يـاَ وَهَّابُ هَـبْ لِي شَفَاعَـــةً ... تَعُـمُ الـوَرَى مـا بَيْنَ عَـاصٍ و طَائِـــعِ
فإِنِّـي مـوعــودٌ بـهـا قبـل نَشْـأَتِـي ... وَوَعْـدُكَ حــقٌ يَـا حَـفيـظَ الوَدَائِـــعِ
فَيَدْعُوهُ مـولاهُ أَقِـم راسَـكَ واشْفَعَـنْ ... تشفــع، فانــتَ اليـومَ أَوْجَـه شافِـعِ
سأقسم هـذا اليـومَ شَطْـرَيْن بَيْنَنَـا ... لِيَــأْمَنَ فيـهِ مــن لَـظَى كُـلُ جــازِعِ
فَأَنــتَ تنــادي يـا إلهـي شفاعَـتِي ... وأَدْعُـو انــا الــرحمنُ غـوثُ المَطَامِـعِ

فقد تضمنت هذه الأبيات قصة شفاعته (ﷺ) يوم الحشر. وواضح أن الشاعر قد استلهم مضمونها مما ورد في كتب السيرة، والحديث النبوي الشريف، فهي حاضرة في صحيحي

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 378.
(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 360-361.
(*) " يوافون " هكذا وردت في الديوان وفي النسخ المخطوطة كما أشار المحقق. و الصحيح نحويا حذف النون.

البخاري ومسلم بروايتهما عن ابي هريرة، انه قال :" أُتى رسول الله (ﷺ) يومًا بِلَحْم فَرُفِعَ إليه الذراع وكانت تعجبه، فَنَهَسَ منها نهسةً، فقال :" انا سيِّدُ الناسِ يوم القيامة . وهل تدرون بمَ ذلك ؟ . يجمعُ الله يوم القيامة الأولين والآخرين من صعيد واحد فَيُسْمِعُهُمْ الدَّاعِي، ويَنْفُذُهُم البصر، وتدنو الشمس فيبلغ الناس من الغمّ والكَرْب مَا لاَ يطيقونَ وماَ لاَ يحتملون فيقول بعضُ الناسِ لبعض: اَلاَ تَرَوْنَ ما انتم فيه؟ اَلاَ تَرَوْنَ ما قَدْ بلغكم؟ اَلاَ تَنْظُرُونَ مَنْ يشفَع لكم إلى رَبِّكم؟ فيقول بعضُ الناسِ لبعضٍ: ائتوُا آدم، فيأتون آدم، فيقولون يا آدم اشفعْ لنا إلى رَبِّكَ. الا تَرَى إلى ما نحنُ فيه؟ الا تَرَى ما قد بَلَغَنَا؟ فيقولُ آدم: إنَّ رَبِّي غَضِبَ اليَوْمَ غَضَبًا لم يغضب قبله، ولن يغضب بعده مثله، وإنه نَهَانِي عن الشجرةِ فعصيتُه، نفسِي نفسي، اذهبوا إلى غيري " [1].

فيسيرون بعد ذلك إلى بقية الرسل، واحدا تلو الآخر، نوح، فإبراهيم، فموسى إلى ان يوافوا المسيح عيسى عليه السلام، فيأبى الجميع ويعتذر. ثم ينتهون إلى إمام المرسلين محمد(ﷺ)، ويرفعون إليه شكواهم فيجيبهم أنا لها. وقد ورد في الصحيحين بهذا الشان على لسان الرسول(ﷺ)، ما نصه: " فَأَنْطَلِقُ فآتي تحت العرش فاقع ساجداً لِرَبِّي ثم يَفْتَحُ الله تعالَى عليَّ، وَيُلْهِمُنِي من محامِدِهِ وحُسن الثناء عليه شيئا لم يفتحه لأحَدٍ قبلي، ثم يقول: يا محمد ارفع راسك سَلْ تُعطَهْ، واشْفَعْ تُشفَّعْ " [2].

وقد استعان الشاعر بأسلوب قصصي، معتمدا عنصر الحوار الذي أداره على لسان البشر من جهة، والأنبياء والرسل من جهة ثانية. وإن كان السرد هنا قد قضى على ما في الشعر من إيحاء وشعرية، إلى درجة أننا نحس وكأننا نقرأ نصا نثريا، كتب في قالب شعري.

ومن الصفات التي لها صلة مباشرة بالشفاعة، صفة "الرحمة " التي تعد من أبرز ملامح الشخصية المحمدية في جانبها الخلقي، وحسبنا أن القرآن الكريم قد نص على ذلك صراحة، لقوله تعالى: ﴿ وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين ﴾ [3] . وقوله جل شأنه: ﴿ لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾ [4]

---

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، حقق أصوله و خرج أحاديثه، الشيخ مامون شيحا، الحديث رقم 479-327، 17، ط3، دار المعرفة – بيروت، لبنان 1417 هـ – 1996، ج 3، ص61 إلى 64.

(2) المصدر نفسه، ص 64.

(3) الأنبياء– آ: 107.

(4) التوبة– آ: 128.

وقد كان (ﷺ) رقيق القلب، لين الجانب، وهذا ما يشير إليه قوله تعالى: ﴿ فبما رحمة من الله لنت لهم، ولو كنت فظا غليظ القلب لانفضوا من حولك﴾.[1]

وعلى هذا الأساس، حرص شعراء المولديات على امتداح الرسول(ﷺ) بهذه الصفة، فترددت كثيرا في شعرهم بصيغ أو مترادفات كثيرة، كالشفقة، والعطف، والرافة وما وافق ذلك. فقد قرن عبد الله بن لسان الدين بين كلمتي: ﴿رؤوف ورحيم﴾ في قوله:[2]

نبيٌّ كريمٌ رؤوفٌ رحيمٌ ... بنصّ الكِتَاب وحُكْم العقول

وقد وظف كلا الكلمتين، "رؤوف، ورحيم" في صيغة المبالغة للإيحاء بمدى أصالة هذه الصفة في شخصه (ﷺ)، والتي صدّقها العقل، وأقرها كتاب الله، وفي ذلك التفات إلى الآيتين المتقدمتي الذكر.

وعلى شاكلته، آثر أبو القاسم العزفي استخدام صيغة المبالغة في الإقرار بهذه الصفة، معززا ذلك أكثر بأسلوب التكرار الذي اعتمده من خلال المترادفات التي تفيد الرحمة، وهو تكرار معنوي، في قوله:[3]

وَكَانَ لأُمَّتِهِ رَحْمَةً بِفَضْلِ ... الشَّفَاعَةِ فِيهِمْ كَفِيلاَ
وَكَانَ رَؤُوفًا رَحِيماً لَهُمْ ... عَطُوفًا شَفِيعًا عَلَيْهِم وَصُولاَ

فمن هذه المترادفات، الرؤوف، العطوف، الشفيع، والوَصول التي تفيد في هذا السياق معنى البر بالخلق والإحسان إليهم. وكما نلاحظ، فجميع هذه المترادفات تصب في معنى الرحمة، وبالتالي، فهو تكرار معنوي، الغاية منه التوكيد، ومما يعزز هذا التوكيد ورودها جميعا في صيغة المبالغة " فعول " و" فعيل ".

كما عبّر الشعراء عن هذه الصفة بالمصدر " الرحمة " فوصفوه (ﷺ) بأنه مصدر الرحمة ذاتها. يقول ابن زمرك:

يا نعمةً عظُمَت فِي الخلقِ نِعْمَتُهَا ... ورحْمةً تَشْمَلُ الغَادِينَ والرُّوَحَا[4]

---

(1) آل عمران– آ: 159.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 291.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 15.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

وهو عند الثغري الرحمة التي مَنَّ بها الله على خلقه:[1]

هُـوَ رَحْمَـةُ اللهِ الـتي يَـهْـمِـي بـهـا ... فِـي الخلـقِ بـالحقّ المُبـينِ و يَحْـكُمُ

وعلى غرار هذا قال ابن الخلوف القسنطيني:[2]

هـو المُجْتَبـي المَبْعُـوثُ لِلْخَـلْقِ رحمـةً ... فَلِلّـهِ مـا أحْيَـا وأحْـمَى وأرْحَمَـا

وبهذا، يتضح لنا كيف استطاع الشعراء أن يرسّخوا هذه الصفة في مدحهم للذات المحمدية، إما بلفظها أو بمترادفات لها. وما يلاحظ أنهم عانقوا الأسلوب القرآني في توظيف صيغة هذه الصفة، فهي إما مصدر، أو صيغة مبالغة، وفي هذه الأخيرة ما يوفر تأكيدا للمعنى وتعميقا له.

ومن الصفات التي استوقفت شعراء المولديات أيضا، صفة الكرم. وقد جاء تأكيدها من قَبْلُ في كتاب الله، حيث شهد له جل شانه، بأنه الرسول الكريم، لقوله تعالى: ﴿إنه لقولُ رسولٍ كريمٍ ، وما هوَ بقولِ شاعرٍ قليلا ما تؤمنُونَ ﴾[3]. وقوله في موضع آخر: ﴿إنه لقولُ رسولٍ كريمٍ ذي قوةٍ عندَ ذي العرشِ مكينٍ مُطاعٍ ثمّ أمينٍ﴾.[4]

فقد عُرف المصطفى (ﷺ) بكرمه النفسي الواسع، سعة لا يحدها الوصف. ومن يعود إلى كتب الحديث والسيرة، يقع على عدد لا حصر له من مظاهر الكرم التي تحلى بها في حياته، مما يؤكد أن هذه الصفة أصلية في سلوكه وطبعه. ولهذا وصف بأنه الرسول الكريم، واكرم مبعوث، والجواد، والسخي، والمعطاء، والغيث، والمانح. كما وصف بأنه أندى الناس كفا، وأكثرهم نوالا، وأسمح كفا. ومن النماذج التي تضمنت هذه المعاني، ما جاء على لسان ابن زمرك:

وسيّـدُ هـذَا الخلـقِ مِـنْ نَسْـلِ آدَمٍ ... وأَكْـرَمُ مَبْعُـوثٍ إلى الإنْـسِ والجَـانِ[5]

أو كما في قول احمد بن عبد المنان الأنصاري:[6]

يـا أكْرَمَ الرُسْلِ يـا اعـلا الأنَـام عـلاً ... يـا خَيْـرَ مُنْتَجـعٍ تُـرجَى نَوَاجِعُـهُ

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بن زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمد بوعياد، ص 171.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 332.

(3) الحاقة –آ: 40 – 41.

(4) التكوير– آ: 19 – 20 – 21.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص496.

(6) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

وفي كلا البيتين تَسَامٍ بشخص الرسول (ﷺ) في مجال الكرم، إلى درجة لا يضاهيه فيها احد من الأنبياء والرسل، ناهيك عن سائر البشر، إذا آثر الشاعران توظيف هذه الصفة في صيغة " افعَل " التي تفيد الحكم المطلق والجزم به.

وقد وُصف الرسول (ﷺ) "بالكريم" كما في قول أبي القاسم العزفي:(1)

رَسُــولٌ كَـرِيــمٌ إذَا جِيــتَــهُ ... وَيَمَّمْــتَ مَغْنَــاهُ تَلْقَــى القَبُــولاَ

وقول الثغري:(2)

رَسُولٌ كَرِيمٌ خَاتِمُ الرُّسْلِ كُلِّهِمُ ... وأَعْــظَمُ مَــنْ تُلْــقَى إِلَيْـهِ الرَّسَائِــلُ

وكما عبر هؤلاء عن هذه الصفة بلفظها "الكريم"، استخدموا أيضا ما يرادفها ويؤدي معناها، كما في قول يحيى بن خلدون الذي يرى في الرسول (ﷺ) أنه "أسمح الناسِ كَفًّا":(3)

وَأَعْلاَهُــم قــدرًا وأَرْفَــعُ مَنْصِبًــا ... واسْمَــحُ كَـفًّــا إذْ تَجُــودُ يَمِــينُ

وهو عند ابي حمو "أَنْدَى الوَرَى كَفًّا":(4)

وأَعْـظَمُ عِـنْدَ اللهِ جَاهًــا وحُـرْمَـةً ... وأَنْــدَى الــوَرَى كَـفًّا إذَا سُئِلَ الرِّفْـدَا

ونقرأ عند ابن الخلوف القسنطيني من هذه العبارات المؤدية للمعنى: "غمام الندى" لقوله:

غَمَامُ النَّدَى، شمسُ الهُدَى، وَاضِحُ السَّنَا ... جَــميلُ الثَّنَــا، خَيْــرُ الأَنَــامِ مجُيــبُ(5)

ومنها أيضا عبارة " عَيْنُ النَّدَى "، و" غَوْثُ المُنَادِي "، في قوله:(6)

فَـهْوَ غَـيْـثُ الـنَّـدَى، وَغَـوْثُ المُنَـادِي ... وَهْـوَ كَهْـفُ الرَّجَـا وَكَـافِي الضَّـرَارَا
كُـلُّ جُـودٍ فَـمِـنْ عُـلاَهُ تَـجَـلَّى ... كُـلُّ حُسْـنٍ فَـمِنْ حُـلاَهُ اسْتَـعَـارَا
كُـلُّ غَيْـثٍ فَـمِـنْ نَـدَاهُ مُـفَـاضٌ ... كُـلُّ لَيْـثٍ فَمِـنْ ظُبَـاهُ اسْتَـجَـارَا

فالرسول (ﷺ) هو مصدر الكرم، بل إنه الكرم ذاته. وقد فاق جوده كل التصور، إنه يعجز

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 16.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 69.

(3) المصدر نفسه، ص 216.

(4) المصدر نفسه، ص 226.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 411.

(6) المصدر نفسه، ص 130.

بسخائه الغيث والسحاب:[1]

هُوَ الغَيْثُ لاَ واللهِ بل هُوَ أَجْوَدُ مِنَ الغَيْثِ فِي بَذْلِ النَوَالِ وأَكْرَمُ
هُوَ المُخْجِلُ السَحْبَ الحوَاذِي بِجُودِهِ وَلَمْ لاَ ومنه يُسْتَفَادُ التكرُمُ

ومن خلال هذا، كشفت النماذج بأن شيمة الكرم كانت من أهم السمات التي استعان بها الشعراء، والتمسوا في ذلك صيغا وأساليب مختلفة لأجل تقديم الشخصية المحمدية في الصورة التي تستحقها من هذه الزاوية.

أما صفة "الصدق" فكانت بدورها من المرتكزات الأساسية التي بنى عليها شعراء المولديات مديحهم للرسول (ﷺ). وقد عرف بها منذ طفولته بين قومه. فشهدوا له بذلك، حتى انهم كانوا يسمونه "الصادق"، و"الصادق الأمين"، نظرا لما تميز به من صدق القول والفعل.

وتعد هذه الصفة مظهرا من مظاهر التأهيل للنبوة، لكن ليس معنى هذا أن كل من حازها كان أهلا لهذه المنزلة عند الله، إنما القصد أن من يكون مؤهلا للنبوة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يحمل في صفاته ما يناقض الصدق. من هنا سعى الشعراء إلى تأكيد هذه الصفة في مولدياتهم، على النحو الذي نقراه في "ميمية " لسان الدين بن الخطيب، حيث يذكر بأن الله قد اثنى على نبيه (محمد) بالصدق، وهي شهادة لا نحتاج بعدها إلى التماس الدليل، يقول:[2]

رَسُولٌ أَتَى حُكْمُ الكِتَابِ بِمَدْحِهِ وأثنَى عليهِ اللهُ بالصّدْقِ والحِلْمِ

أما ابن الخلوف القسنطيني، فقد وصفه (ﷺ) بأنه "إمام الصدق" في قوله:[3]

إمَامُ صِدْقٍ دَعَا البَرَايَا بالذِّكْرِ والبِيضِ و الصِّعَادِ

ومن العبارات المؤدية لهذا المعنى انه (ﷺ) " قائل الحق"، كما في قول التلاليسي:[4]

عظيمُ الجَلاَلِ كَثِيرُ النَّوَالِ كريمُ الفِعَالِ وبالحقّ قائل

(1) المصدر السابق، ص 177.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 576.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 388.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 48.

وتعد صفتا "البشير" و"النذير" من العلامات البارزة التي أضفاها شعراء المولديات على الشخصية المحمدية، نظرا لأهميتها، إذ هي ذات صلة مباشرة بالنبوة. فما من رسول إلا وكان مبشرا ونذيرا، لقوله تعالى: ﴿وَمَا نُرْسِلُ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ﴾. [1]

وزيادة في التأكيد، فقد خُص محمد(ﷺ) بآيات صريحة أيضا تكشف عن هذا التكليف الإلهي الذي أسند إليه من خلال رسالة الإسلام، والذي يقوم على ثنائية التبشير والإنذار. من ذلك قول الحق تبارك وتعالى: ﴿ إنا أرسلناك بالحق بشيرا و نذيرا﴾ [2] وقوله جل شأنه: ﴿وبالحق أنزلناه وبالحق نزل وما أرسلناك إلا مبشرا و نذيرا﴾ [3]. وقوله: ﴿يا أيها النبي إنا أرسلناك شاهدا و مبشرا و نذيرا ﴾. [4]

وقد التفت الشعراء إلى هذا المضمون، فترددت هاتان الصفتان كثيرا في شعرهم مؤكدين في ذلك استعانتهم بالنص القرآني الذي وجدوا فيه المعين الذي لا ينضب في مديحهم للرسول(ﷺ)، ومحاولة رسم معالم واضحة للشخصية المحمدية. ومن أمثلة ما نستدل به في هذا المقام، قول الشاعر الثغري: [5]

شِيِّر، نَذِيرٌ، بَيْنَ كَتِفَيْهِ خاتم ... بِهِ خَتَمَ اللهُ الرَّسَائِلَ والنُّذُرَا

ويقول يحيى بن خلدون: [6]

بَشِيرًا، نَذِيرًا، عَافِيًا،حَاشِرًا أَتَى ... رَؤُوفًا رَحِيمًا، بالعِبَادِ عَنِ الرَّبِّ

وعلى شاكلة هذا، يقول ابن الخلوف القسنطيني: [7]

بَشِيِّرٌ، نَذِيرٌ،صَادِقُ القَوْلِ مُرْسَلٌ ... سِرَاجٌ مُنِيرٌ، مَانِحٌ غَيْرُ مَانِعِ

وقد كان الأصل الشريف لمحمد(ﷺ)، أو بالأحرى ما يسمى بالنسب، من اللبنات الهامة التي أُسس عليها مديح النبي، حيث أشاد الشعراء بتلك الأرومة الطاهرة، مستعينين في ذلك بما تناقلته المصادر التي أرَّخت لهذا النسب الناصع، والتي لا تختلف في أنه (ﷺ) من صفوة

---

(1) الأنعام، آ: 48.

(2) البقرة، آ: 119.

(3) الإسراء، آ: 105.

(4) الأحزاب، آ: 45.

(5) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعياد، ص 215.

(6) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 232.

(7) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 360.

الصفوة. إنه من بني هاشم أشرف قبائل قريش، وقريش بدورها كانت أهم القبائل العربية وأشرفها. وقد أكد ابن هشام في سيرته هذا التميز وهذا الأصل الرفيع، بعد أن ساق نسب الرسول من جهة أبيه وأمه فقال: " فرسول الله (ﷺ) أشرف وَلَدِ آدم، وأفضلهم نَسَبًا من قِبَلِ أبيه وأمه ". (1)

والرسول (ﷺ) نفسه أقر هذه الحقيقة في قوله: "إنَّ الله اصطفى كِنَانَةَ من وَلَدِ إسماعيل، واصطفى قريشا من كنانة، واصطفى من قريش بني هاشم واصطفاني من بني هاشم " (2). فَنَسَبُهُ (ﷺ) من خلاصة الصفوة التي تنتهي إلى نسل الأنبياء .

وقد عبر شعراء المولديات عن هذا المعنى من خلال تعظيم أجداد الرسول (ﷺ)، وبالتالي امتداح هذا النسب. وركزوا في الغالب على التسامي بالبيت الهاشمي، حتى كان من ألقاب الرسول (ﷺ) " الهاشمي "، لقول يحيى بن خلدون: (3)

وآتي ضَـرِيحَ الهـاشـميَّ مـحـمـدٍ أُعَفِّـرُ خَـدِّي فِي ثَـرَى ذلِـكَ الـتُّرْبِ

وإذا كان الرسول (ﷺ)ينتمي إلى هذا البيت الشريف، فإنه يمثل صفوته وخلاصته الطيبة. يقول لسان الدين بن الخطيب: (4)

قَرِيعٌ صَمِيمُ المَجْدِ فِي آلِ هـاشـمٍ أُولِي القَسَمَاتِ الغُرِّ و الأُنُفِ الشُّمِّ

وقد عبر ابن زمرك عن هذا المعنى بقوله: (5)

خلاصَةُ صفْوِ المَـجْدِ مـن آلِ هَـاشِـمٍ وَنُـكْتَةُ سِـرِّ الفَخْـرِ مـن آلِ عَدْنَـانِ
وَسَيِّـدُ هـذا الخَلْـقِ مـن نَسْـلِ آدمٍ و أكْـرَمُ مبعـوثٍ إلى الإنسِ والـجَانِ

وفي قصيدة أخرى، يعرج على ذكر بعض أجداد الرسول، الذين يمثلون حلقات ناصعة في سلسلة هذا النسب الطاهر، قائلا: (6)

مـن هاشـمٍ فِي سـماء العـزِّ مَطْلَعُـهُ أَكْـرِمْ بِـهِ نَسَبًـا بالـعـزِّ مُـتَّشِحـا

---

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا، إبراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ج1، ص115.

(2) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، حديث رقم: 5897، ج 15، ص 38.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 231.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 576.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(6) المصدر نفسه، ص 377.

مـن آلِ عَـدْنَانَ فِـي الأَشْـرَافِ مِـنْ مُـضَـرٍ مِـنْ مُحْتِـدٍ تَـطْمَحُ العَلْيَـاءُ إنْ طَمَحَـا

وكذلك فعل ابن الخلوف في قوله: [1]

عِـصَـامُ قُـصَـيٍّ ، فَـخْـرُ بَـنِـي لُـؤَيٍّ عِـمَـادُ مُـعَـدٍّ، كَـهْـفُ بَـنِـي نِـزَارِ

وانطلاقا من هذه الصفة المتعلقة بشرف النسب، تداول الشعراء كثيرا من الصفات أو المفردات الأخرى التي تؤدي هذا المعنى، بالإضافة إلى أنها تعبر أيضا عن سيرة الرسول(ﷺ) بكل جوانبها، سواء ما تعلق بأخلاقه أو أفعاله. ومن هذه المفردات: المصطفى، المختار، المجتبى، المنتقى، المرتضى، والتي نقرأها في النماذج الآتية:

يقول الثغري جامعا بين كلمتي: "المجتبي والمصطفى" [2]

هُـو أحمـدُ و محمـدٌ المُجتَـبي والمُصْطَـفى و المَـدْحُ لا يَتَنَاهَـى

ومثله أبو حمو في قوله: [3]

بِـلادٌ مُـقَـدَّسَـةٌ حَـلَّهَـا نَبِـيُّ الهُـدَى و المُصْـطَفَى المجْـتَبي

وكذلك الشأن في قول عبد الله بن لسان الدين: [4]

إِمَـامُ الـهُـدَى المُجْتَـبِي المُصْطَـفَىَ بِـأَزْكَـى شَـهِيـدٍ وَ أَهْـدَى دَلِيـل

وقد وظف ابن الخلوف من هذه المفردات : المصطفى، المختار، المجتبي، في قوله: [5]

هُوَ المُصطَفَى المُخْتَارُ خيرُ الوَرَى الذي دَنَـا فَتَـدَلَّى قَـابَ قَوْسَـيْنِ أَوْ كَمَـا

هُـوَ المُجْتَبِي المَبْعُوثُ للخَلْقِ رحـمـةً فَلِلَّـهِ مـا أَحْيَـا و أَحْـمَى وَأَرْحَمَـا

أما ابن زمرك، فقد جمع بين أربع مفردات دالة على صفة الاصطفاء في بيت واحد، يقول فيه: [6]

المُصْـطَـفَى والمُـرْتَـضَى والمُـجْتَـبَي والمُنْتَـقَى مِـن عُنْـصُـرِ العَلْيَـاء

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 27.

(2) التنسي محمد عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 190.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 138.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 291.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 332.

(6) ابن زمرك، الديوان، ص 363.

وكثيرة هي الصفات المحمدية التي استوقفت شعراء المولديات، إلى درجة يصعب استقصاؤها جميعا، فقد حدثونا أيضا عن حلمه (ﷺ)، وعفوه، وقاره، إيثاره، قوته وشجاعته، وفائه، عدله، ورعه، زهده، شرف نفسه، وغير ذلك من الصفات التي لا يمكن أن نقف عندها جميعا بالتمثيل والدراسة.

والذي نقوله، إن النماذج المتقدمة كانت شاهدا على تلك الصفات التي سجلت حضورا أكبر في القصيدة المولدية. وهي – كما سبق – تلك التي تتصل بمكانته(ﷺ) عند الله، وفضله على الرسل وسائر الخلق. أو بأصله الطيب ومعدنه الرفيع، وكذا بنسبه الطاهر.

ومنها ما تعلق بدوره (ﷺ) في تبليغ الرسالة، وهداية الناس. ومنها ما اتصل بالشفاعة والرحمة والكرم والصدق.

والذي نلاحظه أن هذه الصفات جميعا إنما تختص بالجانب الروحي المعنوي للشخصية المحمدية، وأن هؤلاء الشعراء قد تناولوها من خلال قيم عامة لها دلالة في واقع المسلمين.

وفي المقابل فإن الصفات الحسية ظلت في الظل. وربما ما يبرر غياب الوصف الحسي لشخص الرسول(ﷺ)، يتعلق بما يحفظه له الشاعر المسلم من توفير وقداسة واحترام، بالكيفية التي تجعله لا يجرؤ على الاقتراب من مثل هذه الملامح.

وقد يكون تعليل ذلك، محاولة لإقتداء بما جاء في القرآن الكريم الذي وقف عند حدود الصفات المعنوية، ومن خلالها تسامى بالشخصية المحمدية ليجعلها نموذجا للكمال الإنساني. وحسبنا ذلك الثناء الشامل الجامع الذي نقراه في قوله تعالى: ﴿ وإنك لعلى خلق عظيم﴾. (1)

كما لا يُستَبْعَدُ أثرُ الفكر النقدي العربي القديم في تفضيل شعراء المدح بعامة للفضائل النفسية واتخاذها المادة الأولى والأساسية لمديحهم. ومن أبرز النقاد العرب الذين أرسوا هذا المبدأ، قدامة بن جعفر الذي يقول: " إنهُ لَمَّا كانت فَضائل الناس من حيث إنهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوانات، على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي: العَقْلُ، والشجاعة، والعَدْلُ، والعِفَّةُ، كان القاصِدُ لِمَدْحِ الرجالِ بهذه الخِصَالِ الأربع مُصيبًا، والمادح بغيرها مخْطِئًا ". (2)

---

(1) القلم، آ: 04.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: خفاجي عبد المنعم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 96.

فقد حصر المدح في الفضائل النفسية فقط، جعلها في أربعة محاور، ثم أشار بعد هذا القول إلى مجموع الفضائل التي تتفرع عنها، أو تنشأ من تركيب بعضها مع البعض. واعتبر التمدح بها يمثل نموذج المدح الرفيع الذي يعلو بالممدوح إلى مراتب السمو الإنساني.

وإذا كنت قد أشرت إلى أن الوصف الحسي لشخص الرسول(ﷺ) ظل غائبا في المولديات فينبغي أن أنبه إلى أنه لم يكن غيابا مطلقا، بالنظر إلى الاستثناء الوحيد الذي تمثله بعض قصائد الشاعر ابن الخلوف القسنطيني، حيث زاوج فيها بين تعداد الفضائل النفسية، والصفات الحسية، على غرار ما نجد في قوله: [1]

جميل المُحَيَّا ، أزهرُ اللون أدعجُ[2] العيون ، أَسِيلُ[3] الخدّ بَدرٌ مُتَمَّمٌ
ضَلِيعُ فمٍ [4]، أَقْنَى [5] ،أشمُّ[6] مُفَلَّجٌ [7] شَنيبٌ عَنِ اليَاقُوتِ والدُّرِّ يَبْسُمُ
نَدِيُّ يَدٍ، عَبْلَ الذراعينِ [8]، وَاضِحُ الجَبِينِ ، أزجُّ الحَاجِبَيْنِ [9] مُنَعَّمُ
بَهِيٌّ ، زَكِيٌّ ، بَادِنٌ ، مُتَمَاسِكٌ قَوِيمٌ سَوِيُّ الصَّدْرِ فَخْمٌ مُفَخَّمُ
جَلِيلٌ مَشَاشٌ[10]، رَبْعَةُ القَدِّ أَبْلَجُ[11] كرِيمُ السجَايَا، كَامِلُ الحُسْنِ أَشْيَمٌ[12]

فقد حاول أن يقترب من ملامح الشخصية المحمدية في صورتها الحسية، متتبعا بالوصف بعض أجزائها، كالوجه، واللون، والعيون، والخد، والفم، والأنف، والأسنان والشنب، والذراعين، والجبين، والحاجبين، والبنية، والصدر والعظام، والقد.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 178.

(2) أدعج: شدة سواد العين وبياضها.

(3) أسيل الخد: ممتد الخد.

(4) ضليع فم: عظيمه، واسعه.

(5) أقنى: صفة الأنف، وتعني: طوله، ودقة أرنبته، مع حدب في وسطه.

(6) أشم: صفة الأنف، وتعني: ارتفاع القصبة وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبة، والأشم: تعني أيضا الأنفة.

(7) مفلج: الفلج، التباعد في الأسنان، أو بالأحرى: التباعد بين الثنايا والرباعيات.

(8) عبل الذراعين: ضخمها.

(9) أزج الحاجبين: صفة الدقة والطول في الحاجبين.

(10) مشاش: طيب القوم وخيارهم.

(11) أبلج: مشرق الوجه: وهي صفة أطلقتها أم معبد على النبي (ص).

(12) أشيم: بجسمه شامة.

ولا يكاد الشاعر في بقية نماذجه يخرج في وصفه عن هذه الأعضاء المذكورة، باللغة ذاتها، وبالأسلوب نفسه، اللهم إلا ما يقيمه أحيانا من بعض التشبيهات البسيطة التي تضفي على وصفه مسحة جمالية، وإن كانت محدودة. لكنها مع ذلك تخفف من حدة التَعَرّي والتجرد من هذه الحلية البيانية التي افتقدناها في النموذج السابق. إلى درجة أن يحس القارئ وكأنه يطالع قطعة نثرية في وصف النبي من أحد كتب السيرة.

ومن هذه النماذج التي غذاها ابن الخلوف ببعض التشبيهات، قوله: [1]

أزجُّ أَبْـلَـجُ، أفنـى الأنـفِ مُـبْـتَـسِـمٌ — عَـنْ مِـثْلِ حَـبِّ حَـيًـا، أَوْ دُرٍّ انْتَـظَـمَـا
عبـل الـذِّرَاعِ، نَـدِيُّ الـكـفّ، أَسْـمَـحُهُ — ضـخم المَشَاشِ سَـوَاءُ الصَّـدْرِ قـد فَـخَمَا
زاهـي الجـبين ، شَـنِيبُ الثَّغـرِ تَحْسَبُـهُ — رَوْضًـا تَـفَـتَّـحَ بـالأزهـارِ غِـبُّ سَـمَـا
مُهَفْهَـفُ القَـدِّ، سـهلُ الوَجْنَتَـيْنِ أَرَى — بَـدْرَ الـدُّجَى فـوقَ غُصْنِ البـانِ قَـدْ نَجَمَـا

والذي ينبغي أن أشير إليه قبل أن أترك هذا العنصر، هو أن الوصف الحسي وإن كان حاضرا في بعض مولديات ابن الخلوف، فإنه لم يَكُنْ يَشْغَلُ مساحة واسعة، إذا ما قورن بالوصف المعنوي، بل إن الشاعر لم يقف عنده إلا وقفة معجلة من خلال أبيات قليلة. وهو ما يدل على أن الاهتمام الأول كان للفضائل النفسية.

تعداد المعجزات

يشكل عنصر المعجزات لبنة أساسية في بناء القصيدة المولدية، وهو في الغالب يعقب الحديث عن صفات الرسول (ﷺ) ومناقبه. فهو في واقع الأمر امتداد لهذه المآثر والخصال، لأنه يدخل في سياق تعظيم الشخصية المحمدية، ذلك أن المعجزات تعد جزءا هاما من هذه الشخصية، وبعدا من أبعادها، لما هنالك من صلة قوية تكاد تكون شرطية[2] بين المعجزة والنبوة.

فما من رسول إلا وأيده الله تعالى على صدق دعواه، وصحة رسالته، لما في المعجز من خوارق تتجاوز مستوى البشر، ولا تصدر إلا عن قدرة إلهية. ولهذا كانت دليلا قويا، وحجة دامغة تؤيد الأنبياء وتشهد بصدق نبوتهم. "فالمعجز ما خرق عادة البشر من خصال لا تستطاع إلا بقدرة

---

(1) المصدر السابق، ص 43.

(2) ينظر: الماوردي أبو الحسن علي، أعلام النبوة، دار الفرجاني، القاهرة-طرابلس- لندن، ص 20.

إلهية تدل على أن الله تعالى خصه [النبي] بها، تصديقا على اختصاصه برسالته، فيصير دليلا على صدقه في إدعاء نبوته، إذا وصل ذلك منه في زمن التكليف"[1].

ثم إن النبوة في حد ذاتها تحمل معنى غيبيا يتضمن عنصر الإعجاز، ومعنى ذلك ان المعجزة هي في الحقيقة تمثل أحد مظاهرها.

وتأسيسا على هذا، فإن المعجزات جانب أساسي وأصيل في شخصية محمد – النبي - وأن امتداحه بها، يعد تساميا بهذه الشخصية، وتقديسا لها. بل إن هذا الجانب يوفر لمادح الرسول(ﷺ) مادة مدحية ثرية توسع من دائرة مديحه، وتسعفه بما يحتاجه عندما يحاول استكمال كثير من الأبعاد والملامح والصفات. ومن هنا نجد تفسيرا واضحا لسر تعلق شعراء المولديات بهذا المضمون، وحرصهم على إدراجه كعنصر أساسي في بناء القصيدة.

ثم ينبغي أن نعلم أن الشخصية المحمدية التي امتدحها القرآن فلم يُبْقِ في وصفها فرصة لقائل، فضلا عن أنها موضوع مدح لعدد لا يمكن حصره من الشعراء، بالإضافة إلى أن مناسبة المولد النبوي الشريف تتكرر في كل سنة وتنشد بموجبها المولديات. كل هذا يضع الشعراء أمام امتحان عسير، تضيق فيه فرص القول وآفاق الإبداع، لأنهم بذلك يستنفذون طاقاتهم الشعرية ويستهلكون ما في متناولهم من مادة، فيقعون في دائرة التكرار، سواء لغيرهم أو حتى لأنفسهم. من هنا تَبَدَّى لهم عالم المعجزات مَنْفذا هاما لمحاولة الإفلات من هذا المأزق، وفضاء آخر للإبداع والتحليق وإعمال الخيال. وربما هذا ما حدا بالبعض إلى أن يسرفوا في توظيفها، وأن يتتبعوها بعناية في المصادر المختصة، ككتب الحديث، والسيرة، والتفاسير، وكتب المغازي وأخبار القصاص التي أغناها الخيال الشعبي بحشد كبير من المعجزات. فقد عكف الشعراء على مطالعة هذه المصنفات، واستخلصوا منها مادتهم.

والأكثر من هذا انهم استعانوا – أحيانا – حتى بالإسرائيليات، وهذا ما أوقعهم في كثير من الخلط، والتَبَسَ عليهم الأمر، فجمعوا بين الصحيح منها والموضوع. وهذا ما يستدعي ضرورة التمييز بين ما نسب إلى الرسول (ﷺ) حقيقة، وما أضيف إليه. أما الحقيقي منها، فهو ما نستدل عليه من النص القرآني أو من الحديث النبوي الشريف، وما تناقلته كتب السيرة النبوية بأسانيد صحيحة متواترة.

---

(1) المصدر السابق، ص 21.

أما ما أضيف إلى السيرة النبوية من أفعال خارقة، فقد كان من نسج الخيال الشعبي، وذلك بنيّة الارتقاء برسول الإسلام إلى مستوى ما كان لبقية الرسل والأنبياء. أو بغرض استثارة عواطف المسلمين الدينية، مثلما يعلل الدكتور محمود علي مكي عند تعقيبه على تلك المعجزات التي يراها موضوعة، فيقول :" فإنَّ عامةَ الناسِ يُرَدِّدُونَهَا في انبهارٍ وإعجاب، وقد ضَخَّمَهَا الخيالُ الشعبي كثيرًا، وأضاف إليها تفاصيلَ عديدة شائعة قد لاَ تُرْضِي العقل، ولكنها تَسْتَهْوِي الأخيلةَ وتستثير العاطفة الدينية عند الجماهير"[1] .

كما قد تكون هذه الإضافة بوحي من الإسرائيليات، والمقصود بها، مجموعة الأخبار التي تناقلها اليهود والمسيحيون ممن اعتنقوا الإسلام. فهؤلاء حملوا معهم هذه الأخبار من دياناتهم القديمة وبثوها في دينهم الجديد. وربما هذا ما يفسر وجود كثير من المعجزات نسبت إلى الرسول (ﷺ) تتشابه تماما مع تلك التي كانت لرسل من قبله. يقول علي حيدر مؤكدا هذا الجانب : " وهكذا نُسِبت إلى الرسول (ﷺ) وإلى مولده كثير من الأخبار التي تشابهت، تارة مع أخبار المسيح، كَشِفَاء المرضى. وتارة مع أخبار أنبياء بني إسرائيل"[2] .

ويضيف في موقع آخر قائلا: " وهذه المعجزات لها جذور في الديانات السابقة، وأكثرها من اليهودية، فالرسول كَلَّمَ الحيوانات، وهذه من معجزات سليمان الحكيم. والرسول يسقي الجيش من يده بعد أن اشتدَّ به الظمأ، وهذه نُسبت إلى موسى، أما شفاء المرضى، وردّ العين بعد أن ذهبت فهي معجزات نسبت إلى المسيح".[3]

ومن الضروري أن نشير أخيرا إلى ما كان للمتصوفة من دور فعال في الترويج لهذه المعجزات، ذلك أنهم وجدوا فيها ما يتوافق وأفكارهم، وينسجم وطبيعة مذهبهم الذي يؤمن كثيرا بالغيبيات.

إن هذه المادة الخصبة التي تعددت مصادرها، والتي جمعت بين الصحيح والموضوع، قد أَثْرَتْ القصيدة المولدية، وشكلت رافدا هاما ألهم قرائح الشعراء، وغذى طاقتهم الشعرية. والمطلع على هذا الشعر يجده حافلا بذلك الكم الهائل من المعجزات، منها ما ظهر قبل البعثة، وهذا يعد إرهاصا للنبوة وتأسيس لها. ومنها ما تزامن مع فترة الوحي وتبليغ الدعوة فكان سندا للرسول وتصديقا للرسالة.

(1) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 115.

(2) حيدر علي، مدخل إلى دراسة التصوف، ط 1، دار الشموس للدراسات و النشر، دمشق، 1999، ص: 149.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

فمن هذه الإرهاصات، تلك العلامات التي صاحبت الولادة، وقد وظفها شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف القسنطيني في قوله من مولديته " العينية ": (1)

وفي ليلةِ الميلاد لاحت شواهد ... بها أخبر الكهانُ سَيْفَ التتابُعِ
ولاحَتْ قصُورُ الشّامِ حتَّى كأنَّها ... سَمَاءٌ تجلّتْ عَنْ نُجُومٍ طَوالِعِ
وَهُزَّ لها إيوانُ كِسْرَى مَسَرَّةً ... لإظهارِ نورٍ مِنْ سَنَا الحقّ ساطِعُ
وأُخْمِدَ مِنْ نيرانِ فارِسَ جَمْرُهَا ... وَقَدْ غيضَ مِنْ سَاوَى أُصُولُ المَنَابِعِ

كما وقف أبو حمو موسى الزياني عند هذا الجانب، فقال في " بائيته ": (2)

بِمَوْلِدِهِ أَشْرَقَ الأُفُقُ نورًا ... وَأُلْبِسَتِ الأرضُ حُسْنًا قَشيبَا
وَكِسْرَى تَسَاقَطَ إيوانُهُ ... وكادَ من الرُّعْبِ يَلْقَى شَعُوبَا
ونيرانُ فارس قَدْ أُخْمِدَتْ ... وإخمادُهَا كان أمرًا عَجِيبَا

أما شاعر الحضرة المرينية، أحمد بن عبد المنان الأنصاري، فقد عبر عن هذا المضمون بقوله: (3)

ضَاءت لِمَوْلِدِهِ الآفَاقُ واتَّضَحَتْ ... سُبُلُ الرَّشَادِ بما جَلَّتْ نَوَاصِعُهُ
واصْبَحَت صُوَرُ الأصْنَامِ مِنْ وَجَلٍ ... والكلُّ نَاكسُ أعْلَى الهَامِ خاضِعُهُ
وأمْسَكَ النَّهْرُ خوفا عند ذَاكَ إذْ ... أَحَسَّ بالجُودِ قد فَاضَتْ يَنَابِعُهُ
وأُخْمِدَتْ نَارُ كِسْرَى وَهِيَ ما عَلِموا ... وقودها قبلُ وارْتَجَتْ مَصَانِعُهُ

فقد تضمنت هذه النماذج مجموعة من المعجزات التي اقترن ظهورها بمولد الرسول(ﷺ)، منها الإشارة إلى النور الذي لاح عند الوضع فأضاء قصور بصرى من أرض الشام . وفي هذا يذكر ابن كثير أن آمنة بنت وهب قالت : " لقد علقتُ به فما وجدت له مَشَقّة حتى وضعته، فلما فصل مني خرج معه نورٌ اضاء له ما بين المشرق والمغرب". (4)

ومنها أيضا تصدُّع إيوان كسرى وارتجاج شرفاته، وجفاف بحيرة ساوة، وانطفاء نار المجوس، وهي نار مقدسة عندهم لم تطفأ قبل الف عام. وقد نقل إلينا ابن كثير بهذا الشأن ما نصه :" لما كانت الليلة التي ولد فيها رسول الله (ﷺ)، ارتجس إيوان كسرى، وسقطت

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 359.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 164.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

(4) ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة: بيروت-لبنان 1402 هـ - 1982 م، ج1، ص206.

منه اربع عشرة شرفة، وخمدت نار فارس، ولم تخمد قبل ذلك بألف عام، وغاضت بحيرة ساوة"[1].

أما حادثة انتكاس الأصنام التي اشار إليها الشاعر احمد بن عبد المنان الأنصاري في البيت الثاني من نموذجه، فقد اخبر ابن كثير عن شيء من هذا، من خلال النص الذي اورده على لسان ورقة بن نوفل حيث قال : " إنيّ ليلةً قد بتُّ عند وَثَنٍ لَنَا كُنَّا نُطَيِّف به ونعبده إذ سمعت من جوفه هاتفا يقول:

وُلِـــدَ الـنَّـــبيُّ فـذلـت الأمـــلاكُ ... وَنَـــأَى الضَّـــلاَلُ وأَدْبَـــرَ الإشـــراكُ

ثم انتكس الصَّنَمُ على وجهه ".[2]

وفيما يروى أن كسرى عظيم الفرس رأى في تلك الليلة رؤيا تفيد حدوث هذه العلامات، فهاله الأمر، وسارع في طلب الكهان، حتى حضر الكاهن سطيح بين يديه فأخبره عن رؤياه وتأويلها بما يؤكد مَقْدم محمدٍ (ﷺ) نبيا.[3]

وقد أشار شاعر البلاط النصري، لسان الدين بن الخطيب إلى أحداث هذه القصة كما وردت في السيرة النبوية، بعد أن عدد معجزات الولادة، حيث قال:[4]

وفِي لَيْلَـــةِ المِيلاَدِ لاَحَـتْ شَـوَاهِـدُ ... تَوَالَـــتْ بِهَـــا للهِ فينَـــا المنائِـــحُ
أَضَاءَت قصورُ الشَّامِ مِنْهُنَّ و انجَلَـت ... مَعَـالِمُ مـا ضُمَّـت عـليه الأَبَاطِـحُ
وَهُـدَّ لـها إيـوانُ كِـسْرَى مَهَابَـةً ... وَأُخْمِـدَ مـن نيـرَانِ فَـارِسَ لاَفِـحُ
وغـاض بـها وادي السَّمَـاوَة فَانْثَنَـتْ ... تُقَلِّـصُ ذَيْـلَ الخِصْـبِ فيـه المَسَـارِحُ
وأبصَرَ سَيْفُ المُلْكِ رُؤْيَا فأصبَحَتْ ... لِتِـذْكَارِهَـا تَرْتَـاعُ مـنه الجَـوَارِحُ
وَأَعْـلَـمَـهُ كهَّانُـــهُ أنَّ أَرْضَـــهُ ... أُتِيـحَ لَـهَا مِـنْ سَيِّدِ الـرُّبِ فَاتِـحُ

(1) المصدر السابق، ص 215.

(2) المصدر نفسه، ص 368.

(3) عن روايتها بالتفصيل، ينظر: المصدر السابق، ص 215 – وابن سيد الناس، عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، تحقيق: لجنة.

إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة ط3،منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1402 هـ – 1982م، المجلد 1، ص 37 – 38 .

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 369.

ففي البيتين الأخيرين حديث عن رؤيا ملك الفرس، وما كان من الكاهن سطيح في أمر تفسيرها والتنبؤ بمبعث محمد رسولا.

ويضاف إلى هذه الإرهاصات التي اقترنت بالمولد النبوي، تلك الكرامات التي خص بها محمد(ﷺ) في مرحلة الرضاعة، من ذلك، عودة الدر حافلا إلى ثدي مرضعته حليمة، وكذا إلى ضرع ناقتها المسنة التي لم تكن تبضُّ بقطرة . كما أخصبت مضارب بني سعد، بعد أن أصابها المحل والجفاف، وكانت سنة شهباء فيما ترويه كتب السيرة. وإلى هذا بشير الشاعر ابن الخلوف بقوله:(1)

وَقَامَـتْ بِـإِرْضَاعِ الـكـريـم حَلِيمَـةُ ... فَنَالَـتْ مِـنَ الخَيْـرَاتِ مَـا لَـيْسَ يُكْتَـمُ
وبالعَدْلِ فِي حَالِ الرَّضَاعِ قضى لهاَ ... ولَـم يَرْتَضِـعْ ثَدْيًـا بـه الأخُ يُسْهَـم

فكلمة " الخيرات " في البيت الأول تحيل على تلك الكرامات التي مَنَّ بها الله على نبيه محمد ولم يزل بعدُ رضيعا. وبسببه نالت حليمة السعدية وأهلها من التكريم ما لم تحظ به مرضعة أخرى. أما البيت الثاني، فيحمل إشارة إلى حقيقة أخرى في هذا الطور من حياة الرسول(ﷺ)، أو بالأحرى إلى صفة جبل عليها، وهي صفة العدل، إذ لم يكن يُقبل إلا على ثدي واحد ويأبى الآخر، حتى وإن عرض عليه (2). وكأنما هو يعلم أن له أخا شريكا في الرضاعة، وهو عبد الله بن الحارث.

وتأتي حادثة شق الصدر – والرسول (ﷺ) في ديار بني سعد –كعلامة من علامات النبوة، على أن الله يُعدُّه لأمر عظيم، ومضمونها ان جبريل عليه السلام أتى محمدا وهو خلف ديار بني سعد رفقة أخيه، فأضجعه وشق بطنه، وأخرج قلبه فأخذ منه عَلقةً، ثم أعاده كما كان.

وقد عبر عن هذا المضمون، الشاعر لسان الدين بن الخطيب في إحدى مولدياته، قائلا:(3)

مـا الـذي يشـرحُ امْـرُؤٌ فِـي رَسُـولِ ... عَاجَـلَ اللهُ صَـدْرَهُ بانشـراحِ
شَقَّـهُ الـروح ثـم طهَّـر منـه القَلْـبَ ... مـن بَعْـدُ بالبـرُودِ القـرَاحِ

فهي عملية تطهير قام بها المَلَكُ بأمر من الحق تبارك وتعالى لتخليص محمد من كل ما يسوء النفس. وفيها أيضا تهيئة للعصمة، وإعداد للنبوة. وتعد من الإرهاصات التي رويت

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 182.
(2) ينظر: ابن هشام، السيرة النبوية، ج1، ص 172.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

بأسانيد صحيحة[1] كما جاء ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى: ﴿ ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك ﴾[2].

هذا فيما يتعلق بتلك العلامات الأولى التي كانت إرهاصا واضحا لنبوة محمد (ﷺ). فقد ظهرت زمن طفولته الأولى، لتوحي إلى الناس بعظيم شأنه وعلو مقامه.

أما في زمن البعثة، فقد أجرى الله على يد محمد كثيرا من المعجزات، بدءا بمعجزة الوحي التي تعد الأهم على الإطلاق، فقد كان في القرآن الكريم أعظم معجز أيد الرسول (ﷺ)، وأبان عن صدق دعوته وصحة نبوته. وقد أراد الله ان تكون هذه المعجزة من جنس ما هو شائع في مجتمع العرب آنذاك، ليكون لها وقعها وتأثيرها. كما كان الشأن بالنسبة لمعجزات الأنبياء والرسل السابقين. فالمتأمل فيها، يجد أنها تنسجم أيضا وما كان شائعا في عصر بعثتهم، مثلما هو الحال بالنسبة لموسى عليه السلام، الذي بعث في زمن السحر والسحرة، فأيده الحق تبارك وتعالى بما يقهر السحر، ويدهش كل ساحر، حيث قلب عصاه حية، لقوله تعالى: ﴿ قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هي حية تسعى﴾[3] وقوله جل شأنه: ﴿ قالوا يا موسى إما أن تلقي وإما أن نكون نحن الملقين قال ألقوا فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءوا بسحر عظيم وأوحينا إلى موسى أن ألق عصاك فإذا هي تلقف ما يأفكون فوقع الحق وبطل ما كانوا يعملون فغلبوا هنالك وانقلبوا صاغرين ﴾.[4] وحينها شهد له السحرة بأنه مؤيد بقدرة إلهية، فصدقوه وسجدوا معلنين إيمانهم بإله موسى يقول تعالى: ﴿وألقي السحرة ساجدين قالوا آمنا برب العالمين رب موسى وهارون﴾.[5]

أما بالنسبة لمحمد(ﷺ)، فالذي اشتهر في عصره بين العرب هو الفصاحة والبلاغة، وأنهم بلغوا منها مبلغا عظيما زمن نزول القرآن، حتى أنهم كانوا يلتقون في الأسواق والمناسبات، ويعقدون المباريات والمفاخرات، شعرا ونثرا. فكانت الكلمة عندهم لا تقل وقعا وتأثيرا عن وقع السلاح، مما يدل على أنهم كانوا يمجدون الكلمة البليغة، ويسعون إلى الارتقاء بأساليبهم إلى أقصى ما يمكن أن تصيبه ملكاتهم، وتحققه قدراتهم. لأجل هذا كان في القرآن الكريم ما يعجز كل شاعر وخطيب، ويتحدى كل فصيح وبليغ مهما كانت درجة تفوقه.

---

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 411، 261، ج3، ص 389.

(2) الشرح، آ: 1 إلى 3.

(3) طه، آ: 19 – 20.

(4) الأعراف، آ: 115 إلى 119.

(5) الأعراف، آ: 120 إلى 122.

وقد ورد هذا التحدي في قوله جل شأنه: ﴿ وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾ [1]. ليقرر سبحانه وتعالى نتيجة هذا التحدي في صريح الآية: ﴿ قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴾ [2] .

فَعَجْزُ البشر أمام هذا التحدي في الإتيان ولو بسورة واحدة من مثل القرآن لَهُوَ الحجة القاطعة على أنه معجزة، بل هو أكبر المعجزات التي أيد بها الله نبيه الكريم. وهكذا اقتضت الحكمة الإلهية -إذن- أن يكون القرآن معجزا في فصاحته وبلاغته ليتحدى به سمات المجتمع العربي آنذاك، والذي كان على قدر كبير من التفوق في هذا الجانب، وليحمل الدليل على أنه ليس من كلام البشر، وإنما هو نتاج قدرة تفوق قدراتهم، وتعلو على مواهبهم. وهذا ما يقود العقل بعد ذلك إلى تصديق بالدعوة المحمدية، والإيمان بالله صانع هذا الكلم ومرسل هذه الرسالة.

وقد عبر الشعر المولدي عن معجزة القرآن بما يسمو بها، ويجعلها أعظم معجزات الرسول(ﷺ)، واستلهم الشعراء في ذلك ما نص عليه كلام الله من تحدٍّ وتعجيز لكل من حاول محاكاته. يقول الشاعر ابن زمرك في «نونيته": [3]

وَأَكْـرِمِ بِآيَــاتٍ تُحَدِّثُنَـا بِهَـا … وَلاَ مِثْـلُ آيَــاتٍ بِمُحْكَـمِ فُرْقَـانِ

أما الثغري التلمساني، فقد أكد على أن القرآن هو الآية الكبرى، وأن إعجازه متجدد على امتداد العصور وتجدد الأيام . فقال: [4]

وَلَكُـمْ لَـهُ مِـن مُعْجِـزَاتٍ أَوْضَـحَتْ … سُبُـلَ الهُـدَى لِنُهَـى ذَوِي الأَفْهَـامِ
وَأَجَلُّهَـا الوحـيُ الـذِي إِعْجَـازُهُ … مُـتَجَـدِّدٌ بِتَـجَـدُّدِ الأَيَّـامِ
مُتَضَمِّـنٌ كُـلَّ العُلُـومِ بِأَسْرِهَـا … وَمُـفَـصِّـلٌ لأَدِلَّـةِ الأَحْـكَـامِ

ويوافق هذا المضمون، ما جاء على لسان ابن الخلوف القسنطيني، الذي أكد بدوره على أن القرآن أكبر المعجزات، وأنه أعجز كل فرسان البلاغة، وأخرس كل من رام تقليدا أو معارضة،

---

(1) البقرة، آ 23.

(2) الإسراء، آ: 88.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 212.

يقول: [1]

إلى أن يقول:

وَكَمْ، وَكَـمْ لِرَسُـولِ اللهِ مُعْجِـزَةٌ	إِعْجَازُهَـا فِـي مُحَيَّـا الـدَّهْرِ قَدْ رُسِمَا
آيُ النَّبِيّـينَ لَمَّـا أَنْ مَضَـتْ قُضِيَـتْ	وآيـةُ البَـاقِيَاتُ الصَّالِحَـاتُ كَمَـا
آيـاتُ حـقٍّ مُنِيْـراتٍ وأَعْـظَمُهَـا	نُـورُ الكِتَـابِ الـذِي قَـد أَحْكَمَ الحُكَمَـا
نُـورٌ مِـنَ الحـقِّ أَعْـيَى كُـلَّ مُقْتَبِسٍ	وَنَجْـمُ هَـدْيٍ أَحَـاطَ العُـرْبَ والعَجَمَـا
نَـادَت نُـزَّال فُـرْسَانِ الـبَيَـان وَمَـا	أَلْـوَتْ فَكُلُّـهـم أَلْـقَى لَهَـا السَّلَمَـا
مَـا رَامَـهَا حَاسِدٌ يَبْـغِي مُـعَارَضَـةً	إِلاَّ رَمَتْـهُ بِسَهْـمِ الـغَـيِّ فَانْفَحَمَـا

فهذه النماذج، تقدم معجزة القرآن على أنها أعجز المعجزات، وتلحُّ على جانب الإعجاز في كلام الله الذي بهر العقول، وتحدى المواهب والملكات، فقصرت أمامه القرائح، وكلَّت الألسنة عن الإتيان بمثله. وبذلك كان الدليل القاطع على نبوة محمد وصدق دعوته.

وتعد حادثة الإسراء والمعراج أيضا من أهم المعجزات التي حفلت بها المولديات فحظيت باهتمام كبير لدى الشعراء، وكانت حاضرة في جل قصائدهم، خاصة وقد جاء التأكيد على صحتها وأهميتها في الذكر الحكيم[2]. وهو ما يضفي عليها مزيدا من التأثير.

والمقصود بالإسراء، هي تلك الرحلة التي قام بها الرسول(ﷺ) صحبة جبريل عليه السلام ليلا من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس على متن " البراق ". حيث أسري به إلى أن بلغ به بيت المقدس. وهناك التقى ببقية الأنبياء والرسل، فأمهم وصلى بهم ركعتين. وبعدها عُرج به إلى السماوات العلا، وهي رحلة المعراج التي كانت انطلاقتها من المسجد الأقصى وانتهت إلى "سدرة المنتهى " وهي أقرب مكانة إلى عرش الرحمن أين أوحى الله إلى نبيه ما أوحى، ثم أعيد في الليلة ذاتها إلى موضعه الأول بمكة. وقد أورد مسلم هذه الحادثة في صحيحه برواية أنس عن رسول الله، فقال: " حدثنا شيبان بن فروخ، حدثنا حماد بن سلمة، حدثنا ثابت البنانيُّ عن أنس بن مالك أن رسول الله (ﷺ) قال : أُتيتُ بالبراق ... فركبته حتى أتيت بيت المقدس. قال : فربطته بالحلقة التي يربط بها الأنبياء. قال : " ثم دخلت المسجد فصليت فيه ركعتين، ثم خرجت. فجاء جبريل عليه السلام بإناء من خمر وإناء من لبن،

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 56 – 57.

(2) انظر: سورة النجم، آ: 1 إلى 18 – و الإسراء، آ: 1.

فاخترت اللبن، فقال جبريل: اخترت الفطرة. ثم عرج بنا إلى السماء ...ثم ذهب إلى سدرة المنتهى ... فأوحى الله إليَّ ما أوحى". [1]

وقد حاول شعراء المولديات أن يستلهموا هذا المضمون، من خلال توظيفهم لمعجزة الإسراء والمعراج. على أن هناك من كانت وقفته سريعة خفيفة، فاكتفى بالبيت والبيتين على شاكلة ما نجد عند الشاعر التلاليسي، حيث قال: [2]

سَمَا لإِلَهِ العَرْشِ والليلُ أَلْيَلُ ... مِنَ المَسْجِدِ الأقْصَى إلى المُرْتَقَى العَالِي

أو كما هو الشأن عند ابن الخطيب في قوله: [3]

سَمَا فَوْقَ أَطْبَاقِ السماءِ مُنَاجِيًا ... وَكَلَّمَ تَكْلِيمًا بِهَا الأَحَدَ الفَرْدَا

وَمَا زَاغَ مِنْهُ الطَّرْفُ كَلاَّ وَلاَ طَغَى ... فَلِلَّهِ مَا أَجْلَى وَلِلَّهِ مَا أَهْدَى

وهو إذ يشير إلى حادثة الإسراء والمعراج، فإنه يلح في البيت الثاني على تأكيد صحتها وصدق ما رأى الرسول(ﷺ) من أسرار ربه، معانقا في ذلك النص القرآني لفظا ومعنى، لقوله جل شأنه : " ماَ زَاغَ البَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَد رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الكُبْرَى" [4] .

وفي مقابل هذه الوقفة الخاطفة، ثمة من أسهب، وعمد إلى تتبع تفاصيل الرحلة، ووصف أحداثها، على شاكلة ما نقرأ مثلا في مولدية أبي القاسم البرجي التي يقول فيها: [5]

سَرَى وَجُنْحُ ظَلاَمِ اللَّيْلِ مُنْسَدِلٌ ... والنَّجْمُ لا يَهْتَدِي فِي الأُفْقِ سَارِبُهُ

يَسْمُو لِكُلِّ سَمَاءٍ منه مُنْفَرِدًا ... عن الأنامِ وجِبْرَائِيلُ صَاحِبُهُ

لِمُنْتَهَى وَقَفَ الرُّوحُ الأَمِينُ بِهِ ... وامْتَازَ قُرْبًا فَلاَ خَلْقٌ يُقَارِبُهُ

لِقَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى فَمَا عَلِمَتْ ... نفسٌ بِمِقْدَارِ مَا أَوْلاَهُ وَاهِبُهُ

أَرَاهُ أَسْرَارَ مَا قَدْ كَانَ أَوْدَعَهُ ... فِي الْخَلْقِ والأَمْرُ بَادِيهِ وَغَائِبُهُ

وآبَ والبَدْرُ فِي بَحْرِ الدُّجَى غرق ... والصُّبْحُ لَمَّا يَؤُبْ للشَّرْقِ آيِبُهُ

ويعد ابن الخلوف القسنطيني أكثر شعراء المولديات إسهابا، فهو عادة ما يعمد إلى الإطالة، ومحاولة استقصاء الجزئيات، والتوسع في الوصف. وهذا شأنه مع جل عناصر ومكونات

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، ج2، ص 384 – 388.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 140.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483.

(4) النجم: آ: 17 – 18.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 297.

القصيدة المولدية. وربما هذا ما يفسر ذلك الطول المفرط في مولدياته التي تتجاوز - أحيانا - الثلاثمائة بيتا، فمن النماذج التي نستدل بها على هذا الجانب عند حديثه عن الإسراء والمعراج، قوله في " ميميته ":

وَقَامَ جبريلُ يَقْتَادُ البُرَاقَ لَهُ ... كَيْمَا يُرَقِّيهِ مُرقًى قَدْ زَكَا وَسَمَا
فَعِنْدَمَا اسْتَصْعَبَ المَيْمُون قَالَ لَهُ ... الرُّوحُ الأمينُ: أَنِبْ، واسْكُنْ لِتَغْتَنِمَا
مَاذَا الذِي بِحَبِيبِ اللهِ تَفْعَلُهُ ... وَمَا امْتَطَاكَ فَتًى إلى رَبِّهِ كَرُمَا
فَارْفَضَّ مُحْتَشِمًا مِنْ فِعْلِهِ عَرَقًا ... وانْقَادَ مُسْتَسْلِمًا لِلْخَيْرِ مُغْتَنِمَا
وَسَارَ مِنْ حَرَمِ البَطْحَاءِ إلى حَرَمِ البَيْتِ المُقَدَّسِ حَتَّى جَازَ كُلَّ سَمَا
وأَمَّ بالرُّسْلِ والأَمْلاَكِ قَاطِبَةً ... فِي مَحْفَلٍ لَمْ يَكُنْ إلاَّ لَهُ رُسِمَا
وَسَارَ يَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطِّبَاقَ إِلَى ... أَنْ قَالَ جِبرِيلُ:سِرْ يَا مَنْ زَكَا هِمَمَا
هَذَا مَقَامِي ، وَمَالِي لِلْمَسِيرِ يَدٌ ... وَلاَ أُجَاوِزُهُ يَا مُصْطَفَى قَدَمَا
سِرْ فِي أَمَانٍ، فَإِنَّ الحُجْبَ قَدْ رُفِعَتْ ... كَيْمَا تَرَى الحَقَّ يَا خَيْرَ الوَرَى شِيَمَا
فَسَارَ مُنْتَصِبًا وَالنُّورُ يَرْفَعُهُ ... حَتَّى عَلاَ الرَّفْرَفَ الأعلى كما احْتَكَمَا
فَقِيلَ جُزْ دُونَ رَوْعٍ يَا حَبِيبُ وَدُسْ ... بِنَعْلِكَ البُسْطَ واشْهَدْ فَضْلِيَ العَمَمَا
وكَانَ قَابَ او أَدْنَى مِن مَنْزِلِهِ ... عِنْدَ المَلِكِ الكَبِيرِ الأَعْظَمِ العُظَمَا
وَشَاهَدَ اللهَ جَهرًا دُونَ وَاسِطَةٍ ... وَنَالَ مِنْهُ الرِّضَا وَالعَفْوَ والكَرَمَا
فَلاَ تَقُلْ كَيْفَ وَأَيْنَ الشُّهُودُ وَلاَ ... تَضْرِبْ مِثَالاً فَمَنْ سَلَّمْ رِضًا سَلِمَا
أَوْحَى إِلَيْهِ بِمَا أَوْحَى وَخَاطَبَهُ ... بِأَنْتَ عَبْدِي، فَسُدْ مَنْ سَادَ واعْتَصِمَا
وَعَادَ والليلُ لَمْ تَرْحَلْ رَكَائِبُهُ ... وَلاَ طَوَتْ رَاحَةُ الأَضْوَا لَهُ خِيَمَا[1]

فما نلاحظه أن الشاعر حاول أن يلمَّ بكل أحداث الرحلة، بدءا بالانطلاقة من مكة إلى بيت المقدس، وكيف أن الرسول (ﷺ) تقدم الأنبياء هناك، وصلى بهم ركعتين في المسجد الأقصى. وقبل هذا أشار إلى ما كان من أمر "البراق" الذي أَبَى أول الأمر من أن يمكّن الرسول(ﷺ) من امتطائه، إلى أن تدخَّل جبريل فوبَّخه وأعلمه بأنه سيحظى بحَمْلِ أكرم خلق الله، فقد جاء في حديث قتادة عن مسراه (ﷺ) فيما أورده ابن هشام : "حدثت أن رسول الله (ﷺ) قال: لما دنوت منه لأركبه شمس، فوضع جبريل يده على معرفته ثم قال: ألا تستحي يا براق مما تصنع، فوالله ما

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 53 - 54.

ركبك عبد لله قبل محمد أكرم منه. قال :فاستحى حتى ارفضّ عرقا، ثم قرّ حتى ركبته". [1]

كما تطرق الشاعر لحادثة المعراج، وأنه(ﷺ) عرج به، وظل يخترق السبع الطباق. وفي كل سماء كان يلتقي مع نفر من الملائكة. وأشار إلى ما كان من الحوار بينهم وبين الرسول وجبريل، إلى أن وافى سدرة المنتهى بالقرب من عرش الرحمن، وما تلقاه هناك من وحي ربه، وما حظي به من العفو والتكريم.

فمن خلال هذا النموذج، ينكشف لنا حرص ابن الخلوف على سرد تفاصيل أحداث الإسراء والمعراج، وأنه لا يدع جزئية من جزئياتها إلا ويحاول تضمينها والإلمام بها. وكأنما نحن بصدد قراءتها في كتاب من كتب السيرة النبوية .

وإذا كان في هذه القصيدة قد اقتصر على جانب السرد، وعرض القصة عرضا فحسب، فإنه في مولدية أخرى قد وظف هذه المعجزة توظيفا يسمو بالشخصية المحمدية، واستخدمها أداة ومادة لامتداحها. فمما نقتطعه من "لاميته"، قوله:

أمْ بالرُّسْلِ و المَلائكِ لَمَّا ... أَرْسَلَ اللهُ خَلْفَهُ جبْرِيلاَ [2]

إلى أن يقول:

وَبِقُرْبٍ دَنَا فَكَانَ كَقَابَ ... بَلْ و أَدْنَى مَحَبَّةً وقَبُولاَ
واجْتَبَاهُ مكانةً و اقْتِرَابًا ... واصْطَفَاهُ بمَا اصْطَفَى تَنْزِيلاَ
وَدَعَاهُ بأنتَ خَيْرُ عِبَادِي ... لَسْتُ أَبْغِي بِمَا ابْتَغَيْتَ بَدِيلاَ
انتَ مِنّي كما رَأَيْتَ فَشَاهِدْ ... نُورَ وَجْهٍ حَيَّرْتَ فيه العُقُولاَ
ولكَ الفَخْرُ قد بَلَغْتَ مَقَامًا ... لَمْ يُشَاهِد لَهُ سِوَاكَ عَدِيلاَ
أَنَا أَدْنَى إليكَ مِنْكَ وَلَوْلاَ ... وَصْلَتِي لَمْ تَكُن إليَّ وَصُولاَ
فَاهْنَأْ قَلْبًا، وَقَرَّ عَيْنًا، فَقدمًا ... كُنْتَ عَبْدًا و سَيِّدًا و جَلِيلاَ
وابْشِرِ ابْشِرْ، فقد غَدَوْتَ نَجِيًّا ... وحَبِيبًا وصَفْوَةً وخَلِيلاَ
أنتَ سِرّي ومَظْهَرِي ومُرَادِي ... فَلَكَ الأَمْرُ لاَ تَخَفْ تَحْوِيلاَ

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، ج 2، ص 38.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 71 - 72.

فمحمد (ﷺ) هو إمام الرسل جميعا، وهو المخصوص بالمكانة الرفيعة، والتقريب من الحق تبارك وتعالى، وهو المقدم المختار، والنجي، والحبيب، والصفوة، والخليل، وهو سر الله ومظهره، وهو أيضا، المتفرد بالشفاعة بوعد من الله لا يقبل التحويل .

وقد استغل الثغري أيضا هذه الحادثة ليمتدح الرسول (ﷺ)، ويضفي عليه تلك الخصوصية، وذلك التميز، لقوله في " لاميته ": (1)

وما خُصَّ بالإسْرَاءِ إلاَّ مُحَمَّدٌ ... وَمَاجَالَ فَوْقَ العَرْشِ إلاَّهُ جَائِلُ
هُوَ اخْتَرَقَ السَّبْعَ الطِّبَاقَ لِرَبِّهِ ... فَأَوْلاَهُ إسْعَافًا بِمَا هُوَ سَائِلُ

وعلى غرار أسلوب الشاعرين، كان توظيف الشاعر أبي القاسم البرجي في نموذجه المتقدم، فمعجزة الإسراء والمعراج كشفت عن تفرده (ﷺ) وسموه، بما حباه الله على إثرها من امتيازات.

ويتضح من خلال ما سبق، كيف نجح هؤلاء الشعراء في أن يتخذوا من معجزة الإسراء والمعراج مادة لمديحهم. فمن المعاني التي حيكت حولها، الإشارة إلى منزلته(ﷺ) الرفيعة، باختراقه السماوات العلا، وارتقائه إلى أرفع الدرجات، ودنوه من عرش الرحمن، وتقديم الأنبياء له، وما خص به من التبجيل والتكريم الإلهي ... وبفضل كل هذا، أتيح له أن يفوق كل البشر، وأن يتميز عن سائر الأنبياء والرسل .

والمطلع على شعر المولديات، يقف عند كَمٍّ هائل من هذه المعجزات التي اتخذها الشعراء مادة لمديحهم، حتى خرج بهم الأمر أحيانا إلى حد الإسراف في توظيفها، على غرار ما هو موجود في قصائد ابن الخلوف القسنطيني. وقد كان الغرض من هذا – كما سلف الذكر – محاولة الارتقاء بالشخصية المحمدية، وجعلها تحظى برصيد كبير من المعجزات تعلو به على ما كان لبقية الأنبياء والرسل. فمن أمثلة هذه الخوارق التي ترددت كثيرا في شعر هؤلاء، ما نقرأه في مولدية شاعر البلاط الزياني، يحيى بن خلدون، حيث يقول: (2)

وَأَرْسَلَهُ لِلْعَالَمِينَ بِأَسْرِهِمْ ... وَأَيَّدَهُ بِالْمُعْجِزَاتِ وَبِالرُّعْبِ
فَفِي البَدْرِ وَالشَّمْسِ المُنِيرَةِ آيَةٌ ... وفِي الجِذْعِ والحَصْبَاءِ والظَّبْيِ والضَّبّ
ومن كَفِّهِ أَرْوَى الجُيُوشَ على ظَمَإٍ ... وَأَشْبَعَ مِنْ نَزْرٍ أُلُوفًا عَلَى سغب
ونادى فَجَاءَت أيكَةٌ لِنِدَائِهِ ... تَجُرُّ مِنَ الأَغْصَانِ ذَيْلاً عَلَى التُّرْبِ

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 70.

(2) المصدر نفسه، ص 232.

بدعوَتِــهِ اغْنَى مِنَ الفقْرِ عَافِيًــا وَأَبْــرأَ مِنْ بَعْـدِ العَمَى لَيْسَ بالطَّـبّ

ويتقاطع معه شاعر الدولة المرينية، أحمد بن عبد المنان في كثير من هذه المعجزات، من خلال "عينيته" التي يقول فيها:

وكم دَلِيـلٍ لَـهُ مِـنْ قَبْـلِ مَبْعَثِـهِ وَبَعْـدَهُ صَـدَعَ الظّلْمَـاءَ سَاطِعُـهُ
كآيةِ الغارِ لَمَّـا قَـامَ نَاسِجُـهُ مِـنْ دُونِـهِ وَأَوَى لِلْوَكْـرِ سَاجِعُـهُ
وَأَعْلَـمَتْـهُ ذِرَاعُ الشَّـاةِ مُشْفِقَـةً بِسُمِّـهَـا لَيْـتَـهُ يَفْتَـضُّ نَاقِعُـهُ
والضّبُّ والذِّئْبُ تَصْدِيقًا لَـهُ نَطَقَا والطِّفْلُ أَفْصَحَ لَـمْ تُفْطَمْ مَرَاضِعُهُ
والشمسُ والبَـدْرُ هَـذِي رُدَّ غَارِبُـهَا بَعْـدَ الأُفُـولِ وهـذا شُـقَّ طَالِعُـهُ
والمَـاءُ فَـاضَ مَعِينًـا مِـن أَصَابِعِـهِ وَهَـلْ بُـحُورُ النَّـدَى إلاَّ أَصَابِعُـهُ؟
وَعَـادَ فِي الرَّوْعِ جَذْلُ النَّخْلِ مِنْ يَدِهِ بِاللَّمْـسِ ابيضَ لا تَنْبُـو مَقَاطِعُـهُ
والغُصْنُ لَـمَّا دعاهُ جَـاءَ مُؤْتَمِـرًا يَخُـطُّ في الأرضِ لا شَـيْءَ يُمَانِعُـهُ
والجذْعُ أَسْمَعَ تَرْدِيـدَ الحَنِيـنِ لَـهُ لَـوْ لَـمْ يُفَارِقْـهُ لَـمْ يَسْمَـعْهُ سَامِعُـهُ
آيـاتُ صِدْقٍ جَلَّتْ عَـلْيَاءَ مُنْتَخَـبٍ لَمْ يُطْلِعِ الكونُ مِـنْ خَلْقٍ يُضَارِعُـهُ [1]

ويشترك معهما ابن الخطيب –شاعر الدولة النصرية– في بعض هذه المعجزات، ويضيف أخرى في مولديته " الحائية " فيقول: [2]

لَـهُ المُـعْجِزَاتُ الـزَّاهِـرَاتُ كَـأَنَّـهَـا بُـرُوقٌ بِآفَـاقِ اليَقِيـنِ لَوَائِـحُ
كَـإِخْبَـارِهِ بِـالـغَـائِـبَـاتِ فَـعِنْـدَهُ لأَبْـوَابِ أَسْـرَارِ الـغُيُـوبِ مَفَاتِـحُ
وَفِـي يَـوْمِ بَـدْرٍ إِذْ رَمَـى قَبْضَـةَ الثَّرَى فَوَلَّـتْ جُمُـوعُ الشِّرْكِ وَهْـيَ جَـوَامِحُ
وَأَعْطَى عَسِيبَ النَّخْلِ فِي حَوْمَةِ الوَغَى فَهُـزَّ حُسَـامٌ مِـنْهُ لِلـدَّمِ سَافِـحُ
دَعَـا الله يَسْتَسْقِي فَـلَبَّـتْ سَمَـاؤُهُ بِوَاكِفِـهِ القطـرِ السحابِ الدَّوَالِـحُ
وَأَلْقَى بِـأَخْـلاَفِ الشِّيَـاهِ يَـمِينَـهُ فَجَـادَتْ بِـهِ وَهْـيَ الضُّرُوعُ الشَّحَائِـحُ
وَرَوَّى ظِـمَـاءَ الجَيْشِ مَـاءُ بَـنَـانِـهِ فَـلِلَّـهِ أمـواهٌ هنـاك سَـوَائِـحُ

فقد اشتملت هذه المقطوعات الشعرية على عدد من المعجزات والإشارات التاريخية التي تناقلتها كتب السيرة والتاريخ الإسلامي. من ذلك:

حادثة انشقاق القمر، وسببها أن بعض كفار قريش المنكرين والمشككين سألوا الرسول (ﷺ)

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.
(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 368 – 369.

آية، واشترطوا عليه ان تكون في انشقاق القمر، فدعا ربه بذلك، فتدلى القمر وانشق فرقتين. وهي من الخوارق التي رواها كبار الصحابة، ومنهم أنس بن مالك حسب ما جاء في صحيح مسلم، حيث ذكر ما نصه :" أن أهل مكة سألوا رسول الله (ﷺ) أن يريهم آية فأراهم انشقاق القمر مرتين " [(1)].

معجزة رد الشمس بعد غروبها: وقد حدثت عندما دعا الرسول (ﷺ) ربه بأن يردها حتى يصلي علي (كرم الله وجهه) صلاة العصر. كما حبست له (ﷺ) يوم الخندق، وكان قد شغل عن صلاة العصر. وردت له الشمس أيضا وزيد في النهار ساعة يوم قدوم عبر قريش [(2)]، ليوافق ذلك ما أخبر به الرسول (ﷺ) عقب الإسراء والمعراج، ولتكون تلك العلامة دليلا على صدقه، وصحة الحادثة.

قصة حنين الجذع: ومضمونها أن مسجد الرسول (ﷺ) كان قائما على جذوع نخل، وكان إذا خطب يوم الجمعة، أسند ظهره إلى جذع منها. ولما شيد له المنبر تحول إليه، فتأثر الجذع لفراقه وحن إليه. قال أنس: " فَسَمِعْتُ الخشبة تحِنُّ حَنِينَ الوَالِه، فمازالت تَحِنُّ حتى نزل إليها فاحتضنها فسكتت " [(3)].

- خروج الماء من أصابع الرسول (ﷺ): وقد ظهرت الحادثة في مواقف مختلفة، منها ما حدّث به أنس: " أن نبي الله وأصحابه بالزوراء. قال ... دعا بقدح فيه ماء، فوضع كفه فيه، فجعل يَنْبُعُ من بين أصابعه، فتوضأ جميع أصحابه " [(4)].

- تكثير الطعام: وهي أيضا من المعجزات التي حدثت مع الرسول (ﷺ) في أكثر من مناسبة، منها حلول البركة في طعام جابر بن عبد الله، وهي معجزة تعيد إلى الأذهان تاريخ حفر الخندق، حيث كان جابر يومئذ قد أعد للرسول شويهة وخبزا من شعير، ودعاه لبيته، فأبى الرسول إلا أن يأخذ معه كل من كانوا يشتغلون بالخندق. وذلك ما أدهش جابر وأوقعه في حيرة، لعلمه أن الطعام لا يكفي إلا اثنين أو ثلاثة " قال جابر فأخرجناها إليه.

(1) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 7007، 46، 6، ج: 17، ص 143.
(2) ينظر: النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، (مكان الطبع غير موجود)، ص 272 - 273.
(3) ابن سيد الناس، عيون الأثر، ج1، ص 289.
(4) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 5902، 6، 3، ج: 15، ص 41.

قال: فَبَرَكَ وَسَمَّى الله ثم أكل وتَوَارَدَ الناس جميعًا، كلما فَرَغَ قومٌ قاموا وجاء ناس حتَّى صدر أهلُ الخندق عنها" [1].

- طواعية الشجر: حيث كان من دلائل نبوته (ﷺ) أنه إذا دعا الشجرة استجابت لدعوته وجاءت تشق الأرض حتى تقف بين يديه، ثم يأمرها بالعودة فتعود إلى مستقرها الأول، وكان شيئا لم يحدث. ومما جاء في السيرة النبوية عن طواعية الشجر، ما يروى عن قصة "ركانة" حينما صارعه الرسول (ﷺ) وانتصر عليه، مع أنه من أقوى فتيان قريش، فكان ذلك ما أدهش ركانة. وكان الرسول (ﷺ) أراد أن يظهر له ما هو أعجب فقال له: " وأعجب من ذلك إن شئت أن أُرِيكَهُ إن اتقيت الله واتبعت أمري، قال : ما هو. قال : أدعو لك هذه الشجرة التي ترى فتأتيني. قال: ادعها. فدعاها فأقبلت حتى وقفت بين يدي رسول الله (ﷺ)، قال: فقال لها ارجعي إلى مكانك قال: فرجعت إلى مكانها" [2].

ويتصل بطواعية الشجر والجماد حادثة تحول جدل النخل إلى سيف، والتي وظفها الشاعر أحمد بن عبد المنان في نموذجه. وهي من آياته (ﷺ) التي رويت بروايات مختلفة، ومع شخصيات عديدة من أتباعه، منها ما كان يوم بدر مع عكاشة ابن محصن الذي انقطع سيفه، فأمده الرسول بقطعة خشب وقال له قاتل الكفار فانقلبت في يده سيفا [3]. ومثلها أيضا ما جاء في عيون الأثر عن سيف سلمة ابن أسلم [4].

حادثة الشاة المسمومة: وتعود بنا إلى غزوة خيبر في السنة السابعة من الهجرة. فلما فتح الرسول (ﷺ) خيبر أهدت له امرأة، وهي زينب بنت الحارث شاة مشوية. وكانت قد رشت فيها السم وأكثرت في الذراع، لعلمها بتفضيل الرسول (ﷺ) لهذه القطعة. فلما أخذ منها المضغة الأولى لفظها في حينها، حيث أوحى الله له بأنها مسمومة، فأخبر أصحابه بذلك. وقد جاء تأكيد هذه المعجزة في صحيح البخاري برواية كبار الصحابة، ومنها رواية ابن هريرة، حيث قال: " لما فتحت خيبر أهديت للرسول (ﷺ) شاةٌ فيها سُمٌّ " [5]. ومما أضافه ابن هشام في سيرته، أن الرسول (ﷺ) لفظها ثم قال: " إن هذا العظم ليخبرني أنه مسموم، ثم عاد بها [المرأة]

---

(1) العسقلاني، ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، راجعه وقدم له وضبط أحاديثه، وعلق عليه: عبد الرؤوف سعد، مصطفى عمر الهواري، السيد عبد المعطي، الحديث: 4101، ج15، ص280 إلى280.

(2) ابن هشام، السيرة النبوية، ج2، ص 31.

(3) ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص100، وكذلك ابن سيد الناس، عيون الأثر، المجلد 1، ص315.

(4) ابن سيد الناس، عيون الأثر، المجلد 1، ص 315 – 316.

(5) العسقلاني ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحديث رقم: 4249، ج 16، ص 81.

فاعترفت، فقال: وما حملك على ذلك؟ قالت: بلغت قومي ما لم يخف عليك فقلت: إن كان ملكا استرحت منه، وإن كان نبيا فسيخبر" [1].

آية الغار: وهي من الإشارات التاريخية الثابتة في النص القرآني، لقوله تعالى: ﴿إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ﴾ [2]. كما قد حفلت بذكرها السيرة النبوية. والمقصود هنا " غار ثور " الذي آوى إليه الرسول (ﷺ) وأبو بكر الصديق خلال هجرتهما من مكة إلى المدينة، واحتميا به من المشركين الذين اقتفوا آثارهما إلى أن انتهوا إلى الغار. فإذا بهم يقفون أمام تلك المعجزة التي وفرت الحماية للرسول وصاحبه، ممثلة في الحمامة التي أفرخت أمام الغار، والعنكبوت الذي ضرب بنسجه على الفوهة. واستطاعت تلك الخيوط الواهنة من نسيج العنكبوت أن تردَّ جبروت قريش، وأن تضللهم وتصرفهم عن الوجهة الصحيحة.

ومن معجزاته (ﷺ)، تكليم الحيوانات، وشهادتها بنبوته. ومما ورد في هذه النماذج، قصة تكليم الظبي، والضب، والذئب [3].

كما وردت الإشارة إلى نطق الحصى، وفي هذا إحالة إلى معجزتين، إحداهما تتعلق بتسبيح الحصى في كف الرسول(ﷺ) كما في حديث لأبي ذر، حيث قال:" تناول النبي (ﷺ) سبع حصيات فسبحن في يده حتى سمعت لهن حنينا " [4]. والثانية، هي آية تسليم الحجر على رسول الله(ﷺ) من قبل أن يبعث، فهي من إرهاصات نبوته، وقد ثبتت روايتها بأسانيد صحيحة عن كبار الصحابة. حيث جاء في صحيح مسلم ما نصه: " حدثنا ابو بكر بن أبي شيبة، حدثنا يحيى بن أبي بكر عن إبراهيم بن طهمان، حدثني سماك بن حرب، عن جابر بن سمرة قال: قال رسول الله(ﷺ): إني لأَعْرِفُ حجرًا بمكة كان يُسلم عليَّ قبل ان أُبعَثَ إنيّ لأعرفه الآن " [5].

- وقريب من هاتين المعجزتين، آية نطق الوليد، وشهادته بالنبوة. [6]

---

(1) ابن هشام، السيرة النبوية، ج 3، ص 352.

(2) التوبة، آ: 40.

(3) عن هذه المعجزات، ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص 94 – 95.

- وابن سيد الناس، عيون الأثر، ج 1، ص 100.

- و النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 281 إلى283.

(4) النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 273.

(5) الإمام النووي محي الدين، صحيح مسلم، الحديث رقم 5898-2/2، ج :15، ص 38 – 39.

(6) ينظر: النبهاني يوسف بن إسماعيل، الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، ص 296.

ومن آياته (ﷺ) إبراء ذوي العاهات، وقد ذكرت في السيرة النبوية أنواع وحالات عديدة، منها: المعالجة بالتفل أو المسح لإصابات الجذام، والبرص، والجروح، والعين، وما إليها.

وتستوقفنا في نموذج يحيى بن خلدون السابق حالة إشفاء العين. ومن ذلك، قصة ردّ عين قتادة بن النعمان يوم أُحُدٍ [1]. ومنها إبراء عين علي بن أبي طالب يوم خيبر. [2]

ومن الكرامات التي أيد بها النبي (ﷺ) أنه كان إذا مسح بضرع الشاة أذرت له لبنا، حتى وإن لم تؤت ذلك من قبل. وقد رويت هذه الكرامة على طرق عديدة، وفي مواقف مختلفة، أبرزها ما حدث أثناء الهجرة من مكة إلى المدينة مع شاة أم معبد [3]. المجهَدة، والتي أذرت لبنا بعد أن مسح الرسول (ﷺ) ضرعها ولم تكن قبل ذاك تبضُّ بقطرة.

ومن بين هذه المعجزات أيضا ما كان يوم بدر، حين رمى الرسول (ﷺ) المشركين بحفنة من الحصباء والتراب، فما من أحد أصابه شيء من ذلك إلا وأُسر أو قتل بإذن من الله تعالى، وتدخُّل من قدرته. وفي هذا نزل قوله جل شأنه: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى﴾ [4].

وآخر إشارة تاريخية في هذه النماذج، تتصل بإخبار الرسول بالغيب، وذلك بوحي من الله تبارك وتعالى، لقوله: ﴿ تِلْكَ مِنْ أَنبَاءِ الْغَيْبِ نُوحِيهَا إِلَيْكَ مَا كُنتَ تَعْلَمُهَا أَنتَ وَلَا قَوْمُكَ مِن قَبْلِ هَذَا ﴾ [5]. وهي من الكرامات المعجزة التي حظي بها. وقد تجلت في مظاهر عديدة، وحالات مختلفة، منها إخباره (ﷺ) بموت النجاشي [6]. ومنها الإخبار عن فتح الشام وفارس واليمن. ومقتل كسرى وشهداء مؤتة الثلاثة: زيد ابن الحارثة، جعفر بن أبي طالب، وعبد الله بن رواحة. ومنها إعلام قريش بخبر العير ليلة الإسراء [7]. وغير ذلك من الدلائل الكثيرة التي تتصل بمعجزاته (ﷺ) القولية.

وحينما نمضي إلى مولديات ابن الخلوف القسنطيني، فإننا نقف على مادة غزيرة من عالم الخوارق والمعجزات، إذ وظف منها حشدا كبيرا يفوق بكثير ما نقرأه في قصائد غيره من

---

(1) ابن كثير، السيرة النبوية، ج3، ص 66.

(2) العسقلاني ابن حجر، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، الحديث رقم: 4210، ج 16، ص 57 – 58.

(3) ينظر: ابن كثير، السيرة النبوية، ج 2، ص 257 – 258.

– وابن سيد الناس، عيون الأثر، ج 1، ص 227 – 228.

(4) الأنفال، آ: 17.

(5) هـــود، آ: 49.

(6) ينظر: ابن كثير، السيرة النبوية، ج 2، ص 29.

(7) ينظر: الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد، أعلام النبوة، ص 100، ص 75 إلى 78.

الشعراء. وهو يعمد في هذا العنصر إلى ذلك السرد المتتابع، والمباشرة في الأسلوب، والميل إلى النثرية، حتى ليخيل لقارئ هذا المقطع وكأنما هو بصدد مطالعة قطعة نثرية في كتاب من كتب السيرة النبوية. ومن جهة اخرى، فإن هذا الإسراف في استخدام هذه المعجزات، وهذه المادة الأسطورية، قد أوقعه في التكرار من قصيدة إلى أخرى، بحيث تبدو جميع قصائده – من هذه الزاوية – وكأنما قد اختزلت في قصيدة واحدة.

ومن النماذج التي نستشهد بها في هذا المقام، ما نقتطعه من مولديته "الميمية" حيث يقول:

وَأَوْقَفَ الشمسَ يومَ الأَرْبعَا إلى ... أَنْ وَافَتِ العِيرُ بِالوَعْدِ الذي انْصَرَمَا
وَرَدَّهَا لِعَلِيٍّ بَعْدَمَا غَرُبَتْ ... حتى اضَتْ وَمَحَتْ اضْوَاؤُهَا الظُّلَمَا
وَقَدْ كَفَى الجَيْشَ بِالزَّادِ القليلِ كما ... رَوَى بِنَزْرٍ حَلِيبٍ صَحْبَهُ الزُّعَمَا
والجِذْعُ حنَّ لَهُ شَوْقًا وخَاطَبَهُ ... والبَدْرُ شُقَّ لَه نِصفَيْنِ و انْقَسَمَا
والجَدْلُ عَادَ لَهُ سَيْفًا وفي يَدِهِ ... صُمُّ الحَصَى سَبَّحَت مَنْ قَدَّرَ القَسَمَا
والسوطُ أَشْرَقَ نُورًا مِنْ سَنَاهُ وَلَمْ ... يَبْرَحْ بِهِ عَامِرٌ يَسْتَكْشِفُ الدُّهَمَا
وَالغَيْمُ ظَلَّلَهُ و انقادَ حِينَ دَعَا ... طَوْعًا لَهُ ، وعليه انهلَّ و انْسَجَمَا
وَكُدْيَةُ الصَّخْرِ أَوْهَاهَا بِضَرْبَتِهِ ... والبِئْرُ مِن يُبْسٍ أَجْرَى بِهِ الشِّيَمَا
والشَاةُ بِالسُّمِّ أَنْبَأَتْهُ وفي يَدِهِ ... اخضَرَّ اليَبِيسُ وأَبْدَى زَهْرُهُ وَسَمَا
وَأَطْلَقَ الظبيةَ الغَرَّا حِينَ وَفَتْ ... وأَنْقَدَ الجَمَلَ الشَّاكِي لَهُ الهَرَمَا
والضَّبُّ خَاطَبَهُ بالصِّدْقِ مُعْتَرِفًا ... والصَّخْرُ لانَ لَهُ إذْ أَعْمَلَ القَدَمَا
والعِذْقُ لَبَّاهُ لَمَّا إِنْ دَعَاهُ كَمَا ... عَلَيهِ صَلَّى الصَّفَا ، فاعْتَزَّ وَاحْتَرَمَا
شَفَى بِنَفْثَتِهِ عَيْنَيْ عَلِيٍّ وَقَدْ ... أَعَادَ شَقَّ خُبَيْبٍ بالبُصَاقِ كَمَا
رَدَّ كَفَّ ابنِ عَفْرا بَعْدَمَا انقطعت ... بِتَفْلَةٍ ، وبه كَمْ قد شَفَى سَقَمَا (1)

ويستمر بعد هذا في سرد الخوارق والإشارات التاريخية الكثيرة بما يفوق عدد هذه الأبيات. وهذا دابه في سائر قصائده الأخرى، مما يؤكد صحة الملاحظة السابقة من حيث الإسهاب في التعبير عن عنصر المعجزات، وسيطرة النثرية والطابع السردي .

وما نصل إليه من خلال مقطع المعجزات، أن شعراء المولديات قد وجدوا في هذا العنصر رافدا هاما وأساسيا استعانوا به في بناء صورة الشخصية المحمدية، ومحاولة استكمال ملامحها. وأمدهم بمادة مدحية غزيرة على امتداد حياة هذه الشخصية، بدءا بمعجزات الولادة،

---

(1) ابن الحلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 50 – 51.

التي ابانت عن طيب عنصره (ﷺ) ومصدره النوراني، وعبرت عن دلائل نبوته. ثم ما أعقب الولادة في مرحلة الرضاع من كرامات أفاء بها الله على مرضعته وأهلها. وما تلا ذلك من حادثة شق الصدر وتطهيره (ﷺ) مما يشوب النفس. وفي هذا إعداد وتهيئة لأن يغدو مُمَيَّزًا عن سائر البشر، ولأن يصير في مستوى التكليف السماوي الذي ينتظره. ليكون الوحي بعد ذلك في زمن البعثة اعظم تتويج وأجل تكريم وأكبر إعجاز خص به محمد (ﷺ) دون غيره. وتتوالى بعد ذلك المعجزات المؤيدة له، والناطقة بصدق دعوته وصحة رسالته.

وعلى النحو الذي تقدم، فإن الشعراء قد تعاملوا معها ووظفوها بالكيفية التي تسمو بالشخصية المحمدية، وتضفي عليها صفات التفرد والتميز عن سائر البشر، بما في ذلك الأنبياء والرسل.

وهكذا استطاع هؤلاء الشعراء، من خلال توظيفهم لهذا الكم الهائل من المعجزات ان يكشفوا عن ثراء واسع في ثقافتهم الدينية، وكيف أنهم استغلوا هذه المادة الغزيرة في توسيع الدائرة المدحية، والتسامي بالشخصية المحمدية، فأمدتهم بطاقة هائلة لامتداح النبي (ﷺ).

الإشادة بليلة الميلاد

يعد عنصر تعظيم ذكرى المولد النبوي الشريف من أهم العناصر التي تدخل في تشكيل بناء القصيدة المولدية. فهي المناسبة التي نظم بموجبها هذا الشعر، وهي الفرصة التي أتاحت للشعراء آفاقا واسعة من النشاط الأدبي، ومكنتهم من استثمار طاقاتهم الفكرية وملكاتهم الشعرية على النحو الذي تقدم [1].

وقبل هذا وذاك، فهي المناسبة التي احتضنت مولد خير خلق الله، ومنقذ البشرية محمد رسول الله (ﷺ).

والمعلوم أن مولد الرسول (ﷺ) كان حدثا عظيما ومنعرجا هاما في التاريخ، فقد لاحت بشائره في عصر جهالة، استحكمت فيه الأهواء والأحقاد، وفشا فيه الفساد والظلم، واستبد فيه القوي بالضعيف، فضلا عن تباعد العهد بين النبوات، وانقطاع وحي السماء زمنا طويلا. فكانت البشرية وقتئذ أشبه ما تكون بالعليل الذي ينشد خلاصا من علته، والغريق الذي يتطلع لأول وسيلة يتعلق بها لينجو من غرقه.

---

(1) ينظر: ص 32 إلى 47 من هذا البحث: عنصر: " عامل المناسبة ".

وهي بالأحرى – البشرية – في أمس الحاجة إلى هدي نبويٍّ يعيد تنظيم حياتها تنظيما قويا يكفل لها الانعتاق من أسر ذلك الواقع المرعب.

فكان مبعث محمد (ﷺ) رسولا إيذانا بتراجع ذلك العهد المظلم، ليحل محله نور الخلاص والسعادة الأبدية.

ومن هنا، ندرك قيمة هذه الذكرى، وعظمة هذا اليوم الذي أسفر عن خير مخلوق واعز وافد. وحري بنا إذا أن نحتفي بهذه المناسبة، وان يخلدها الشعر بما يسمو إلى عظمتها وقد أستها.

وقد امتدح شعراء المولديات ذكرى مولده الشريف (ﷺ)كجزء أساسي من مدحهم للشخصية المحمدية، فأشادوا بتلك الليلة الغراء، وبيوم الثاني عشر من شهر ربيع الأول. وكذا بالشهر أو بالموسم الذي حوى هذا الحدث الجليل.

فقد أشاد التلاليسي بشهر ربيع الذي جاد بالسعادة والهدى على الإنسانية جمعاء، قائلا:

أَتَانَا رَبِيعٌ بشيرًا بِه ... فَحَقٌ رَبيعِ على كلّ عاقِلْ
فَحُيِّيتَ يا شهرُ مِنْ قَادِمٍ ... سُرُورُ قُدُومِكَ لِلْخَلْقِ شَامِلْ
اتيتَ بمَنْ جاءنا بالهُدَى ... وبالمُعْجِزَاتِ أَتَى والدلائل [1]

أما الثغري، فقد جمع في ثنائه بين شهر ربيع الأول وليلة الاثنين، مرحبا بحلول ذكرى المولد الكريم التي يعتبرها أحسن زائر يمنُّ بالزيارة المباركة في كل عام، يقول: [2]

أشَهْرَ ربيعٍ حُزْتَ كُلَّ فَضيلَةٍ ... ويا ليلةَ الاثنين فُقْتِ اللياليَا
ويَا مَوْلِدَ المختارِ وافيتَ زَائِرًا ... فَلِلّهِ ما اسْنَى الحبيبَ المُوافِيَا

وعلى غرار هذا المعنى نسج ابو القاسم العزفي قوله: [3]

بمَوْلِدِهِ في زمانِ الرّبيعِ ... ربيعٌ اتانَا يَجُرُّ الذُّيُولاَ
فَأَهْلاً بِهِ الآن مِنْ زائِر ... اتانا بفَضْلٍ يَفُوقُ الفُضُولاَ

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 48.

(2) المصدر نفسه، ص 191.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 16.

فهو يمجد شهر ربيع الأول، مضفيا عليه صفات العز والعظمة، مستخدما في ذلك أسلوب التشخيص، عن طريق الاستعارة المكنية، حيث شبهه بإنسان زائر يجر ذيل العز، ثم يرحب بزيارته ترحابا يليق بفضله ومقامه.

وقد اعتبر أبو حمو هذا الشهر مصدر الرحمة، فهو الذي حوى مولد نبي الرحمة، كما شهد بذلك الحق تبارك وتعالى. ولذا فهو أهل للفخر، وله ان يعلو على سائر الحول، على حد تعبير الشاعر: (1)

أَلاَ يَا رَبِيعَ الخَيْرِ لازِلْتَ رائِقًا ... لَقَدْ جِئْتَ بالرُّحْمَى وَخَوَّلْتَنَا السَّعْدَا
لَكَ الفَخْرُ فَصُلْ وَافْخَرْ على الحَوْلِ كُلِّهِ ... فَأَنْتَ لنا عيدٌ نويْ لك العَهْدَا

وهناك من خص بالثناء ليلة الميلاد، معتبرا إياها مصدر الرحمة، كما فعل الشاعر ابن زمرك، حيث يقول:

وَبِلَيْلَةِ المِيلادِ كَمْ مِنْ رَحْمَةٍ ... نَشَرَ الإِلهُ بِهَا ومِنْ نَعْمَاء (2)

وهي في نظر ابن الخطيب منبع للبركة والجود والخير العميم. يقول: (3)

فَلِلَّهِ منهَا ليلةٌ بَرَكَاتُهَا ... سَحَائِبُهَا تَنْهَلُّ بالنِّعَمِ العُمّ

وهي أيضا الليلة التي كانت حدا فاصلا بين ظلام الشرك ونور الإيمان، يقول الثغري: (4)

في ليلةِ الاثنين اشرقَ نُورُهُ ... بأَجَلِّ شَهْرٍ او بأَسْعَدِ عامِ
أَبْدَى لَنَا مِنْ هَدْيِهِ وجَبِينِهِ ... نُورَيْنِ، شَمْسُ ضُحَى وَبَدْرُ تَمَامِ
فجلاَ بِنُورِ هُدَاهُ كُلَّ ضَلاَلَةٍ ... وجَلاَ بِنُورِ سَنَاهُ كُلَّ ظَلامِ

ولأجل هذا كله، يرى ابن الخطيب أن من حق هذه الليلة – وقد شرفت بمولد خاتم النبيين وخير المرسلين – ان تفاخر كل الأيام، وأن تصول على الدهر كله. ومن حقها علينا أن نعظمها ونخلد ذكرها بما يعلو إلى مقامها الرفيع. يقول في هذا المضمون: (5)

أعدَّكِ ميلادًا لخاتمِ رُسْلِهِ ... وَأَطْلَعَ في آفاقِكِ الشَّرَفَ السَّعْدَا

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 226.
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.
(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 212.
(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483 – 484.

فُصُولِي على مَرِّ الزمانِ وفَاخِرِي بِـهَذَا النبيِّ الحَالَ والقَبْلَ والبَعْدَا
حَقِيقٌ عَلَيْنَا انْ نَحُلَّ لَكَ الحُبَا وَنُقْرِيكَ مِنَّا البِرَّ و الشُّكْرَ و الحَمْدَا
ونجعلَ فيها منك عيدًا ومشهَدًا نُشَيعُ مِنَ الذِّكْرِ الحكيم بِهِ شَهْدَا
وَنَخْلَعُ من أَمْدَاحِ احْمَدَ حُلَّةً عليكَ و من مَنظُومِ آيَاتِهِ عِقْدَا

وإلى جانب ما تقدم، فإن هناك من أشاد بليلة الميلاد النبوي، من خلال ما حفلت به من معجزات. وذلك لإضفاء مزيد من العظمة والقداسة على هذه المناسبة. وهذا ما نقراه في نموذج أبي القاسم عبد الله بن يوسف حيث يقول: (1)

وافى رَبِيعُ الخَيْرِ مِنْهُ بِلَيْلَةٍ عَنْ وَجْهِ ذَاكَ البَدْرِ حُطَّ لِثَامُهَا
طَفِئَتْ بها نيرانُ فَارِسَ بَعْدَمَا لَمْ تطْفَ ألفًا عُدِّدَتْ أعوامُهَا
والنَهرُ غَاضَ وكَانَ بَحْرًا زَاخِرًا وَتَدَاعَتِ الشُّرُفَاتُ يَسْجُدُ هَامُهَا
هي ليلةٌ فَاقَ اللَّيَالِي فَضْلُهَا وَتَشَرَّفَت بِزَمَانِهَا إيَّامُهَا

إنها ليلة خير وبركة، جادت بأعظم مخلوق فتشرفت بهذا الحدث الجليل، وكان من تمام هذا التشريف أن خصها الله بتلك المعجزات التي صاحبت ولادة الرسول (ﷺ)، ومنها:انطفاء نار المجوس، وجفاف نهر ساوة، وتصدع شرفات قصور كسرى ... فاكتست بذلك من الفضل ما جعلها تفوق سائر الليالي.

وبهذه المعاني التي كشفت عنها النماذج السابقة استعان الشعراء في إشادتهم بليلة الميلاد النبوي، أو الذكرى، أو المناسبة، فأضفوا عليها من الصفات ما يحفظ لها عظمتها وقداستها.

الاعتراف بالعجز عن الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)

إن الذي يمكن قوله من خلال ما تقدم عرضه في عنصري الصفات والمعجزات، أن هؤلاء الشعراء سعوا قدر جهدهم وطاقتهم، وما يمتلكون من رصيد معرفي يختص بالسيرة النبوية أن يستجمعوا أكبر قدر ممكن من هذه الصفات والمعجزات. ومع ذلك ظلوا يشعرون بالعجز والتقصير في امتداح الرسول (ﷺ)، الذي يمثل أعلى درجات الكمال البشري، فمناسبة القول أوسع وأعظم من أن يحيطها الوصف أو تحتويها كلمات شاعر، مهما أوتي من البلاغة والفصاحة. ثم إن هذه الشخصية التي أثنى عليها الله ونص على امتداحها في العديد من الآيات القرآنية، لم تترك – في الحقيقة – فرصة لقائل. لأن بلاغة الشاعر مهما كانت درجتها،

---

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط ، الورقة 67.

ستقصر – حتما – أمام بلاغة القرآن وسحر بيانه. وهذا ما اعترف به الشعراء صراحة، كما في قول الشاعر إسماعيل بن الأحمر:

بِمَدْحِكَ يَاخَيْرَ الوَرَى، الوَحْيُ قَدْ أَتَى فَأَشْجَارُ ذَاكَ المَدْحِ تُجْنَى ثِمَارُهَا
إِذَا نَطَقَ القُرْآنُ فِيكَ بِمَدْحَةٍ فَأَمْدَاحُنَا بِالعَجْزِ سِيقَ اضْطِرَارُهَا[1]

فالثناء الإلهي معجز لكل ثناء، ولهذا يرى ابن زمرك أن مادح الرسول (ﷺ) محدود القدرة، مغلول اللسان:[2]

أثْنَى عليكَ بكُتْبِهِ مَنْ أنْزَلَ الـ قُرآنَ والتَّوْرَاة والإنْجِيلا
فإذا البليغُ يَرُومُ مَدْحَكَ جاهِدًا أَضْحَى حُسَامُ لِسَانِهِ مَغْلُولا

وهذا ما حدا بلسان الدين بن الخطيب إلى أن يتساءل في استنكار، ليقر هذه الحقيقة، ويعترف بفشل المحاولة، قائلا:[3]

فماذا عَسَى يُثْنِي عليكَ مُقَصِّرٌ وَلَمْ يَألُ فيكَ الذِّكْرُ مَدْحًا وَلاَحَمْدَا

وقوله معبرا عن كثرة معجزاته (ﷺ) بالكم الذي يصعب حصره:[4]

وماذا يَعُدُّ الوَصْفُ مِنْ مُعْجِزَاتِهِ وَأيُ رَسُولِ اللهِ تَسْتَغْرِق العَدَّا

وعلى شاكلته فعل الثغري ، حيث قال:[5]

مَاذا عَسَى يُثْنِي عَلَيْهِ مَادِحٌ وبِمَدْحِهِ نَصًّا أَتَى فُرْقَانُهُ
عَجَزَ النُّظَّامُ عَنِ الوَفَاءِ بِمَدْحِهِ إِذْ لاَ يَصِحُّ لِمَادِحٍ إِمْكَانُهُ

ومن المفردات المتداولة في هذا العنصر، والتي تعمق معنى العجز: لا تعد، لا تحصى، لا حصر ... وما شابهها. كما نجد مثلا في قول الشاعر أبي القاسم عبد الله ابن يوسف:

أَوْصَافُ مَجْدِكَ لاَ يُحِيطُ بِمَدْحِهَا ذِكْرٌ وَلاَ حَصْرٌ بِهِ إِتْمَامُهَا[6]

---

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 381.
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 478.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 477.
(4) المصدر نفسه، ص 483.
(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 45.
(6) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

فأوصاف الرسول (ﷺ) هي من الكثرة بحيث لا يمكن عدها أبدا، ومن حاول ذلك، فكأنما أراد عدَّ قطرات الماء في الكون، على حد تعبير أبي القاسم البرجي: [1]

مَحَامِدُ المُصْطَفَى لاَ تَنْتَهِي أَبَدًا ... تِعْدَادُهَا هَلْ يَعُدُّ القَطْرَ حَاسِبُهُ؟

ويتوسع ابن الخلوف في تعميق هذا المعنى، فيروح معددا بعض عناصر الكون، معترفا بأننا مهما استعنا بها جميعا في محاولة استجماع خصال الرسول (ﷺ) وصفاته، فإن محاولتنا ستؤول -حتما- إلى الفشل، وأننا لن نحيط إلا بجزء يسير منها.

والشاعر على قناعة تامة بهذه الحقيقة، لذا نراه يستخدم أسلوب القسم لأجل التأكيد، فيقول: [2]

أَنْتَ أَعْلَى مِن مَدْحِ كُلِّ قَؤُولِ ... يَا لَعُمْرِي، فَمَا عَسَى أَنْ أَقُولاَ
وبِذَاتِ الإِلَهِ أُقْسِمُ حَقًّا ... قَسَمًا صَادِقًا عظيما جَلِيلاَ
لو تكونُ الأفلاكُ والسُّحْبُ طُرًّا ... والأراضي الجميعُ دُرْجًا طَوِيلاَ
والنباتُ المُمَدَّدُ يُضحى يَرَاعًا ... ومِيَاهُ الوُجُودِ حِبْرًا كَحِيلاَ
وجميعُ الأَنَامِ تُسْرِعُ كُتْبًا ... أَبَدَ الدَّهْرِ وَصْفَهُ تَجْمِيلاَ
لَم يُوَفُّوا بِعُشْرِ عشرِ صِفَاتٍ ... قَدْ حَبَاهَا الإِلَهُ طَهَ الرَّسُولاَ
وبماذا يَفِي الجَمِيعُ وَقِدْمًا ... أَوْدَعَ اللهُ مَدْحَكَ التَّنْزِيلاَ

فلو تحولت الأفلاك والسحب والأراضي إلى صفحة للكتابة، وصار جميع النبات أقلاما، وغدت مياه الكون حبرا، وسخر كل البشر – على امتداد الحياة – لاستجماع وتدوين محامده (ﷺ)، لكانت النتيجة هي الفشل والعجز.

إن الذي يقبل على تعداد صفات محمد (ﷺ)، كمن يحاول – عبثا – أن يعد التراب أو النبات، أو النجوم، أو المطر ومياه البحر. يقول ابن الخلوف في هذا المعنى: [3].

أَيُحِيطُ التُّرَابَ والنَّبْتَ عَدًّا ... أَم يَعُدُّ النُّجُومَ والأمطارَا؟
أَمْ يُوَفُّوا البِحَارَ بالصَّاعِ كيلاً ... أَمْ بِقَيْسِ الذِّرَاعِ يُحْصُوا القِفَارَا
حَسْبُهُمْ فَالمَقَامُ أعظمُ مِنْ أَنْ ... يَجْعَلُوا الحَرْفَ يَحْوِي الأَسْرَارَا

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 298.
(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 78.
(3) المصدر نفسه، ص 149.

إن الشاعر وقد وقف على هذه الحقيقة، واعترف بقصوره وعجزه أمام هذا الموقف الجلل، اصبح يرى في مديحه للرسول (ﷺ) ضربا من التطفل، ووسيلة خاضع ضعيف يرجو من ورائها الثواب والمغفرة، يقول: (1)

غَيْرَ أَنِّي قَصَدْتُ أَكْرَمَ جَارٍ	بِمَدِيحٍ قَدَّمْتُهُ اسْتِمْطَارًا
وتطفَّلْتُ بافتقارٍ وحَسْبِي	أَنْ تَطَفَّلْتُ يَا كَرِيمُ افتقارًا

أما يحيى بن خلدون، فإنه إذ يقر بفشل المحاولة، يرى أن الصلاة على الرسول الكريم هي الفرصة المتاحة للشاعر، وأنها إحدى الوسائل التي يتوسل بها ابتغاء الفوز بالمغفرة، يقول: (2)

يَا رُوَاةَ القَرِيضِ والشِّعْرِ عَجْزًا	مَا عَسَى تُدْرِكُونَ بالأَمْدَاحِ
إِنَّمَا حَسْبُنَا الصلاةُ عَلَيْهِ	وهي للفوزِ آيةُ اسْتِفْتَاحِ

هكذا، تعددت أساليب الشعراء في التعبير عن هذا العنصر، وهي في النهاية تفيد الإقرار بالعجز أمام محاولة الإلمام بمحامد الرسول (ﷺ) والثناء عليه. فهو الشخصية التي امتدحها الحق تبارك وتعالى في محكم تنزيله، فأعجز بذلك قول كل شاعر أو خطيب.

ثم إن هذه الشخصية النموذج التي حفلت بصفات الكمال البشري، هي في الحقيقة تضع الشاعر في امتحان عسير، يتعثر فيه لسانه ، وتعجز إزاءه ملكته وقدراته وهو يحاول مدحها أو الإحاطة بوصفها. ومن هنا غدا عنصر الاعتراف بالعجز في امتداح الرسول (ﷺ) تقليدا واضحا ألتزمه شعراء المولديات.

وقبل أن نختم الحديث عن الموضوع الرئيس، ينبغي أن نسجل بأن الشاعر ابن الخلوف القسنطيني دونا عن غيره من شعراء المولديات، ينفرد لديه هذا القسم من مولدياته بوجود عنصر آخر، يعد ركنا أساسيا في بناء المضمون، ويتعلق بالسيرة الجهادية للرسول (ﷺ)، حيث يعكف فيه على تتبع الأحداث التاريخية، والوقوف عند الغزوات، والإشادة بالصفات الحربية ومظاهر التفوق والحنكة لدى الرسول (ﷺ)، وصحابته وأتباعه الميامين. كما يعمد إلى ذكر العتاد الحربي، ووصف أدواته.

وبكل تأكيد أن توظيف الشاعر لسيرة الرسول الحربية لم يكن من باب الاستعراض فحسب، إنما ليقدمها نموذجا متفوقا ينبغي أن يحتذى. وعلى المسلمين بعد ذلك أن يقتبسوا من تلك

---

(1) المصدر السابق، ص 149.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 512.

السيرة وسيلة المقاومة والتصدي، وسبل النصر ورد العدوان.

فمن النماذج المعبرة عن هذا المضمون، قوله في إحدى مولدياته، وقد بدأ بإظهار صفات البطولة والشجاعة في شخص الرسول (ﷺ)، مستعرضا في ذلك الوسيلة الحربية:

شَهْمٌ تحجَّبَ بالأرْمَاحِ مَوْقِفُهُ ... واللَّيْثُ مِنْ شَأْنِهِ يَسْتَوْطِنُ الأَجَمَا
يَا كَمْ دَحَا بَطَلاً، يَا كَمْ أَزَاحَ رَدَى ... يَا كَمْ وَقَى ضررًا،يَا كَمْ كَفَى غَمَمَا
فِي مَعْرَكٍ عَبُسَ المُرَّانُ فيه وَقَدْ ... تَبَسَّمَ العَضْبُ لَمَّا لاَعَبَ اللِّمَمَا
وطيَّرَ القَوسُ عقْبَانَ السِّهَامِ إلى ... أَوْكَارِهَا من جُسُومِ الضُّلَّلِ اللُّؤَمَا
والسيفُ يَنْسُجُ فِي نَيْلِ الوَغَى حُلَلاً ... لَهَا طِرَازٌ بسنِّ العَامِلِ ارْتَقَمَا
فالنَّصرُ فِي عَذَبَاتِ السُّمْرِ مُكْتَتَبٌ ... والفَتْحُ فِي صَفَحَاتِ البيض قَدْ رُقِمَا
وكُلُّ ثَغْرٍ بحُسْنِ الذِّكْرِ مُفْتَتَحٌ ... وَكُلُّ وَجْهٍ بَسِيمَا الخَيْرِ مُتَّسِمَا
لَيْثٌ شُجَاعٌ إذَا مَا الحربُ شَمَّرَ عَنْ ... سَاقٍ وكَشَّرَ عن نَابَيْهِ و احْتَزَمَا[1]

ثم يشيد بشجاعة جيش المسلمين، وبلائه في تلك الغزوات، قائلا:[2]

يَؤُمُّ صَفَاءَ يَوْمِ النَّقْعِ بيضُهُمُ ... فالفتح والنَّصرُ إنْ رُكْنُ القَنَا انْحَطَمَا
مِنْ كُلِّ شَهْمٍ على طرفٍ كَنَجْمِ دُجًى ... يُضِيءُ نُورًا ويُولِي النَّارَ إنْ رَجَمَا
أُسُودُ حَرْبٍ ولكن غيلُهُم أَسَلٌ ... يَغْتَالُ أَعْدَاءَهُم طَعْنًا إذ ازْدَحَمَا
المُلْهِمُونَ دِمَا الأعداء إنْ كَتَبَتْ ... سُيُوفُهم سَطْرَ مَوْتٍ بالقَنَا انْعَجَمَا
الرَّافِعُونَ مَنَارَ الدين إنْ نَصَبُوا ... عَوَامِلَ الخَفْضِ بالسَّيْفِ الذي جَزَمَا

ويقول في وصفهم بعد أبيات:[3]

صِيْدٌ، دُعَاةٌ، كُمَاةٌ، قَادَةٌ، نُجُبٌ ... غُرٌّ، سراةٌ، كِرَامٌ، سادةٌ، رُحَمَا
شمُوسٌ، حماةٌ، فُحُولٌ، غُلْبٌ، شُهُبٌ ... زهرٌ، بدورٌ، نجومٌ كُمَّلٌ، عُلَمَا

ثم يجمع بين عظمة القيادة، وقوة الجيش المعززتين بالتأييد الإلهي. وتلك علامات كفيلة بتحقيق النصر المؤكد، فيقول:[4]

وكيف يخشى خَمِيسٌ قادهُ بَطَلٌ ... لَوْ حَارَبَ النَّجْمَ فِي عَلْيَاهُ لانْهَزَمَا

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 58.
(2) المصدر نفسه، ص 59.
(3) المصدر نفسه ، ص 60.
(4) المصدر نفسه، ص 61.

رَمَى البُغَاة بِسَهْمِ اللهِ معتصِمًا بِحَبْلِهِ فأصابَ الرأسَ و القَدَمَا
وقادَ جيشا عظيمًا لَوْ رَمَى جَبَلاً بِيَدِهِ انهَزَّ بَعْدَ الأَيْدِ وانْهَدَمَا

وبعد هذا، يذكر ببعض غزوات الرسول (ﷺ)، وما كان لجيش المسلمين فيها من البلاء الحسن، وما تحقق له من النصر على قوى الشرك، مشيرا إلى نتائج غزوة بدر، حيث قتل من قريش سادتها وكبار طواغيتها . يقول:(1)

فَسَلْ حُنَيْنًا وَسَلْ بَدْرًا وَسَلْ أُحُدًا تَجِدْهُمَا مَا لأَحْزَابِ العِدَا هَزَمَا
أماط جَهْلَ ابي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةَ إِذْ أُرْضِعَ النِّقَمَا
وَوَلَّدَتْ لِلْوَليدِ الخِزْيَ حِينَ طَغَى وعَاقَبَتْ عُقْبَةَ إِذْ زَلَّ واجْتَرَمَا
وَيَمَّمَتْ بِمَخَازِيهَا أُمَيَّتَهُمْ وعاقبت عُتْبَةَ إِذْ جَاوَزَ الحَدَّ مَا
وَلَمْ تَدَعْ كَافِرًا إلاَّ بِهِ كفرت وفِي القَلِيبِ لَهُ قَدْ قُلِبَتْ ضَرَمَا
رَمَاهُم بِسِهَامِ الحتفِ إذ غَدَرُوا ومَا رَعَوْا فيهِ لاَ إِلاًّ وَلاَ ذِمَمَا
فَأَصْبَحُوا بِالقَنَا والبِيضِ مَجْزَرَةً لِلطَّيْرِ والوَحْشِ لَمَّا أَشْبَهُوا النَّعَمَا

فحينما نتأمل ما تقدم من أبيات سنجد أن الشاعر ركز أساسا على إظهار صفات البطولة والشجاعة لدى رسول الله (ﷺ) وأتباعه، من حزم، وعزم وقوة، وثبات، وإيمان، وحماس فياض في ميادين القتال. وغير ذلك من الصفات التي كان – بلا شك – قد استشعر الحاجة إليها، ورأى ضرورة توافرها في مسلمي عصره، بعد أن فقدوا كثيرا من عنفوانهم، وحماسهم، وقوة إيمانهم، وغيرتهم على الدين.

وهو عندما يعيد إلى الأذهان تلك الانتصارات المبهرة التي حققها جيش المسلمين بقيادة النبي (ﷺ) في غزواته العديدة، ويذكر بقتلى المشركين في "بَدْرٍ" وهم من عِلْيَةِ القوم وأكثرهم بأسا، إنما ليقدم نموذجا حيا وفريدا على إمكانية تحقيق النصر على أعداء الإسلام، مهما أوتوا من قوة أو جبروت إذا ما توفرت النية الصادقة، والعزيمة القوية، والإيمان العميق، وغير ذلك من مقومات التفوق التي كانت تجتمع في أولئك المسلمين الأوائل. وحينما نربط هذا الكلام بما كان يحدث في الأندلس في عصر الشاعر، والتي كانت تحتضر تحت وطأة الصليبيين، أمكننا القول بعد ذلك بأنه قد آلمه ما آل إليه حال الإسلام والمسلمين هناك. وحز في نفسه ضياع تلك الجوهرة الثمينة من بلاد الإسلام، لا سيما عقب موقعة " العقاب " التي حسمت الأمور لصالح النصرانية، وتقلص بذلك ملك المسلمين، ليقتصر – فقط – على مملكة غرناطة.

---

(1) المصدر السابق، ص 61.

وقد تعالت صيحات الأندلسيين آنذاك بطلب النجدة، والاستغاثة بملوك المغرب، ومن بينهم بني حفص. فكانت لوقفة ابن الخلوف المطولة عند هذا المقطع وظيفتها في شحذ الهمم، واستثارة الغيرة على الدين وحماه، من خلال استحضاره لذلك النموذج الرائع، المتفوق، ممثلا في رسول الله (ﷺ) وأصحابه وأتباعه ممن تصدوا لقوى الشرك، ونشروا الإسلام في الآفاق، وصنعوا مجد المسلمين.

كانت هذه، جملة العناصر التي اعتمدها الشعراء في بناء المضمون المتعلق بالموضوع الرئيس، وهو مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. وقد انتظمته –كما تقدم- مجموعة محاور كبرى، تتصل بالصفات، والمناقب، والمعجزات، وتخليد مناسبة المولد، مع الاعتراف –دائما– بالتقصير والعجز في امتداح هذه الشخصية التي فاقت كل الوصف والثناء.

وقبل أن نتخطى هذا القسم الهام من المولدية، ينبغي أن أشير إلى أن هناك من الشعراء من جعل له خاتمة قبل أن ينتقل إلى مدح السلطان، كأن تكون في الصلاة على النبي وهذا الأكثر شيوعا. أو بإرسال التحية والسلام للرسول (ﷺ). أو أن تكون في صيغة دعاء واستغفار، وتوسل بالرسول والتماس شفاعته. ومن النماذج التي تؤكد ما نذهب إليه، ما ورد في مولدية أبي القاسم البرجي، حيث يختتم بالصلاة على النبي، قائلا: [1]

حَسْبِي التَّوَسُّلُ مِنْهَا بِالذِي سَمَحَتْ   بِهِ القَوَافِي وجَلَّتْهَا غَرَائِبُهُ
حَيَّاهُ من صلوات الله صَوْبَ حَيًا   تُحْدَى إلى قَبْرِهِ الزَّاكِي نَجَائِبُهُ

كما اختتم ابن زمرك هذا القسم بالصلاة على الرسول (ﷺ) في "نونيته"، قائلا: [2]

فَصَلَّى عَلَيْكَ اللهُ ما انْسَكَبَ الحَيَا   ومَا سَجَعَتْ ورقاءُ في غُصْنِ البَانِ

فقد أرادها الشاعر صلاة دائمة متكررة بعدد قطرات المطر، وسجع الحمام. والعبارة الأخيرة:" ما سجعت ورقاء "، بقدر ما تشير إلى الدوام وكثرة العدد، فهي تشيع كذلك فيضا من الحنين والحب للرسول الكريم.

وقد تكون المزاوجة في الخاتمة بين الصلاة على النبي والتوسل به واستشفاعه، على غرار ما نجد في "لامية" ابن زمرك، حيث يقول: [3]

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 299.
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496.
(3) المصدر نفسه، ص 478.

يَا شَافِعَ الرُّسْلِ الكِرَامِ وَمَنْ بِهِ ... يَرْجُونَ فِي يومِ الحِسَابِ قَبُولاَ
رِفقًا بِمَنْ مَلَكَ القَضَاءُ زِمَامَهُ ... فَغَدَا بِقَيْدِ ذُنُوبِهِ مَغْلُولاَ

إلى أن يقول:

واللهِ مَالِي لِلْخَلاَصِ وَسِيلَةٌ ... إلاَّ رِضَاكَ وَعَفْوَكَ المَأْمُولاَ
إنْ كنتُ مَا أَعْدَدْتُ زادًا نَافِعًا ... أَعْدَدْتُ حُبَّكَ شَافِعًا مَقْبُولاَ
صَلَّى عليكَ اللهُ مَا رَكْبٌ سَرَى ... فأخَدَّ وَخَدًا فِي الفَلاَ وَذَمِيلاَ

ومن الصيغ التي اختتم بها هؤلاء الشعراء أيضا، إرسال التحية والسلام للرسول (ﷺ)، والتي غالبا ما يُحمّلها الشاعر ركب الحجيج الميمم صوب الضريح النبوي، على النحو الذي نجده في قول الثغري:(1)

يَا حَادِي الرُّكْبَانِ نَحْوَ مَحَلِّهِ ... تُلْوَى إلى عَلَمِ اللِّوَى أَظْعَانُهُ
إن جئتَ أرضَ مِنًى وَبَلَغْتَ المُنَى ... وحللتَ رَبْعًا شُرِّفَت سُكَّانُهُ
أَبْلِغْ عن المَوْلَى أبي حَمُّو الرِّضَا ... المُعْتَلِي فِي كُلِّ فَضْلٍ شأْنُهُ
أزكَى سَلاَمٍ للنبيِّ مُحَمَّدٍ ... كالرَّوْضِ صَافَحَ رُوحَهُ رَيْحَانُهُ

والملاحظ أن التحية كانت على لسان السلطان الزياني أبي حمو موسى الثاني، وهذا يوافق ما كان شائعا آنذاك من أمر الرسائل الحجازية التي كان يكتبها شعراء وأدباء البلاط على لسان حكامهم ويبعثون بها رفقة الحجيج إلى البقاع المقدسة.

أما تحية الشاعر فإنها وإن كانت غائبة صراحة، فهي حاضرة ومضمنة، إذ لم يكن في وسع شاعر البلاط وهو يقف بين يدي ملكه وولي نعمته منشدا هذا الشعر أن يستأثر بهذه الإلتفاتة الطيبة، دون أن يخص بها صاحب الفضل عليه.

وأخيرا فإن من صيغ الخاتمة أن ترد في شكل تضرع واستشفاع، كما في قول ابن زمرك:(2)

أَشْكُو إليكَ وأنتَ خَيْرُ مُؤَمَّلٍ ... دَاءَ الذُّنُوبِ وفي يَدَيْكَ دَوَائِي
إنِّي مَدَدْتُ يَدَيَّ إِلَيْكَ تَضَرُّعًا ... حَاشَى وَكَلاَّ أنْ يَخِيبَ رَجَائِي
إنْ كُنْتُ لَمْ أُخْلِص إِلَيْكَ فَإِنَّمَا ... خَلُصَتْ إِلَيْكَ مَحَبَّتِي وَنِدَائِي

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 45.
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364- 365.

والملاحظ أن هذه القصائد التي حرص فيها الشعراء على اختتام الموضوع الرئيس تفتقد في الغالب الربط بين موضوعيها: مدح الرسول (ﷺ)، ومدح السلطان. بل إننا نحس فيها إحساسا واضحا بوقفة التحول وفجوة الانتقال.

والذي ينبغي أن نشير إليه أن وجود الخاتمة في هذا القسم من المولدية، لا يعد قاعدة التزمها كل الشعراء في جميع قصائدهم. فهذا النوع لا يمثل إلا نسبة قليلة ضمن النصوص التي بين أيدينا، إذ غالبا ما يتحولون إلى الموضوع الثانوي مباشرة بعد عنصر التعبير عن العجز في امتداح النبي، أو عنصر الإشادة بليلة الميلاد . هذا الأخير الذي كثيرا ما اتخذوه جسرا رابطا بين الموضوعين. ذلك أنهم حينما يمتدحون المناسبة، يذكرون أن السلطان هو صاحب الفضل الأول في إحيائها وتعظيمها، فيمهدون – بذلك – تمهيدا حسنا للدخول في مدحه.

الفصل الرابع

الموضوع الثانوي: مدح السلطان الحاكم

1- القيم الأخلاقية

2- السيرة الحربية

3- خاتمة القصيدة

الموضوع الثانوي

ويتضمن مدح السلطان الحاكم للبلاد، وهو موضوع ثانوي في القصيدة المولدية، على اعتبار أن موضوعها الأساسي والمحوري هو مدح الرسول(ﷺ) والإشادة بمولده الكريم. حيث يخصص الشاعر المقطع الأخير من القصيدة لمدح الملك، الذي ينشد هذا الشعر بين يديه، بوصفه المسؤول وصاحب الفضل الأول في إقامة الاحتفال، وإحياء هذه الذكرى المباركة.

ويتضمن هذا المقطع مجموعة محاور اعتمدها الشعراء في مديحهم، ومن أبرزها ما يتعلق بالأخلاق والمآثر، والسيرة الحربية. وأضافوا إلى ذلك عناصر أخرى يمكن أن تندرج ضمن ما يسمى بالخاتمة، فاختتموا بالدعاء للسلطان بصيغ عديدة ومختلفة. كما التفتوا لأنفسهم، فحدثونا عن براعتهم الشعرية، وما يمتلكون من ملكة القول وسحر البيان .

وحين نعود إلى هذه النصوص الشعرية، نجد أن شعراء المولديات قد استجابوا إلى حد بعيد لما أملاه النقد العربي القديم فيما يخص الإصابة في المدح، من خلال صفات معينة أشار إليها نقادنا القدامى. نذكر من أهم هؤلاء، ابن طباطبا الذي عدد تلك الفضائل الإنسانية التي تداولها العرب في مديحهم مبينا بذلك – ضمنيا – أنها تمثل النموذج المثال، وبالتالي ينبغي على المادح استقصاؤها والالتزام بها فقال : " وأَمَّا ما وجدتُهُ في أخلاقها [العرب] ومدحت به سواها، وذمَّت من كان على ضد حالها فيه فخلال مشهورة كثيرة، منها في الخَلْقِ الجمال والبسطة، ومنها في الخُلُقِ السَّخَاءُ، والشجاعةُ، والحِلْمُ، والحزمُ، والعزم، والوفاء، والعفافُ، والبرُّ، والعقل، والأمانة، والقناعة، والغيرة، والصّدق، والصَّبر، والورع والشكر، والمداراة، والعفو، والعدل، والإحسان، وصلة الرَّحِم، وكتم السّر، والمواتاة، وأصالة الرأي، والأنفة، والدَّهاء، وعلو الهمَّة، والتواضع، والبيان، والبِشْر، والجَلَد، والتجارب، والنقض، والإبرام". [1]

كما تطرق لما يتفرع عن هذه الصفات الحميدة، من قِرى الضيف، والتحكم في النفس عند الغضب، والوفاء بالعهد، ومجاهدة النفس في الشهوات، وما إلى ذلك من الخلال التي يمجدها المجتمع العربي المسلم.

وإذا كان ابن طباطبا قد أدخل الجانب الحسي، (منها في الخلق الجمال والبسطة)، فإن قدامة بن جعفر قد حصر صفات الممدوح في الفضائل المعنوية فقط، وهي تجتمع في أربع:

---

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف– الإسكندرية، ص50

"العقل والشجاعة، العدل والعفة "[1]. ثم فصَّل هذه الأقسام من خلال ما يتشكل عن تركيب بعضها ببعض[2].

وهكذا استقرت هذه الصفات في ذهن العربي، وسكنت وعيه. وأصبحت تمثل لديه النموذج الذي ينبغي أن ينشده، ويتطلع إلى تحقيقه في ذاته ومجتمعه .

من هنا، ردد شعراء المولديات – كسابقيهم – مثل هذه الصفات في القسم الخاص بمدح السلطان .

والمتأمل لهذا المدح السلطاني، يجد أن جملة الصفات التي تداولها الشعراء، يمكن أن تنتظم ضمن محورين كبيرين، هما: القيم الأخلاقية، والسيرة الحربية .

1- القيم الأخلاقية

ونقصد بها مجموع الصفات الخلقية الحميدة التي تمدَّح بها الشعراء وأضفوها على حكامهم، بغرض ترسيخها وتخليدها. على اعتبار أنها تحقق النموذج الأمثل للشخصية المتكاملة . ويمكن تصنيفها ضمن محورين : المحور الاجتماعي، والمحور الديني .

المحور الاجتماعي

ويتضمن فضائل الإنسان الخلقية، النفسية، والعقلية، التي كانت إفرازا لمجتمع العرب والمسلمين. فاستوحاها هؤلاء الشعراء ووظفوها في مديحهم بغية تثبيتها كقيم ينبغي أن تُورَّث للأجيال المتعاقبة. ومن هذه الفضائل الخلقية ذات الصبغة الاجتماعية: الكرم، العدل، التسامح، الرأفة، الصدق، الوفاء، صلة الرحم، الصبر، حماية الضعيف، إغاثة المستجير، وكرم الأصل، وغيرها من الصفات. أما أكثرها تداولا في هذا الشعر، فصفتا الكرم، والعدل.

والكرم كما هو معلوم من أقدم الفضائل الاجتماعية التي تغنى بها العربي وكانت مبدأ مقدسا في حياته، حيث شكلت معيارا أساسيا من معايير قيمته كإنسان، فهي تُعلي من شأنه، وتتسامى بقدره إن التزمها وتأصلت في سلوكه. وعلى النقيض، فهي تخذله وتلحق به العار إن تجرد منها .

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 96.

(2) ينظر : المصدر نفسه، ص 97 وما بعدها

وفي تاريخ المجتمع العربي صور وشواهد كثيرة عن تقديس العربي لهذه الصفة، إلى درجة أن كان يقدم لضيفه آخر ما يملك من متاع، وأنه كان يوقد النار حتى يهتدي إليه عابر السبيل، فيتكفل به، ويظل في جواره إلى أن يرحل.

وغني عن الذكر أن العوز والفقر، وقساوة البيئة التي عاشها العربي قديما داخل صحرائه المجدبة المترامية الأطراف، كانت أسبابا موضوعية استدعت مثل هذه الفضيلة التي تحقق ذلك التكافل الاجتماعي، وتخفف من وطأة الحرمان .

ولم يكن الفقر حكرا على مجتمع أو عصر من العصور، بل هو ظاهرة موجودة في كل المجتمعات وعلى تعاقب الأزمنة. لذا كانت صفة الكرم من الخصال الحميدة التي ظل الشعراء يمجدونها، ويعتبرونها عنصرا أساسيا في مديحهم .

هذا بالإضافة إلى أن شاعر القصر كثيرا ما يسترزق بشعره. وهذا ما نلحظه عند شعراء المولديات، الذين هم في الغالب من هذه الفئة. ومن هنا كان التفاتهم إلى صفة الكرم. والمطلع على شعرهم يجد روح الاستجداء تطفو عليه، على النحو الذي نقرأه مثلا عند الشاعر ابن زمرك في مولديته "اللامية"، حيث يقول : [1]

يَا لَيْـلَةً ظَفِـرَتْ يَدَايَ بِأَجْـرِهَـا	وَسَهِرْتُ فِيهَا بِالرِّضَا مَشْمُـولاَ
واللهِ لَـوْ عُوِّضْـتُ عنـكِ شَبِيبَتِـي	مَا كُنْتُ أَرْضَى بِالشَّبَابِ بَدِيـلاَ

فهو يعبر عن غبطته ورضاه لما شمله في ليلة المولد النبوي من كرم الملك، إلى درجة أن رفض عنها كل بديل، حتى وإن خُيّر بين تلك الليلة، وبين استعادة الشباب، الذي هو أعز مرحلة في حياة الإنسان، وما من أحد إلا ويحن إليها ويطمع ولو طَمَعَ اليائس إلى عودتها. وفي هذا مبالغة واضحة في الإشادة بهذه الليلة، ومن خلالها امتداح السلطان. وفيها إيحاء قوي بما حظي به الشاعر من كرم واسع .

أما عبد العزيز بن أبي سلطان، فيستدر كرم السلطان الغني بالله في صراحة تامة، قائلا[2]:

مَوْلاَيَ يا أَسْمَى المُلُوكِ ومَنْ غَـدَتْ	عـينُ الزمـانِ إلى سَنَاهُ تُحَـدِّقُ
لاَ تَقْطَـعُوا عنّـي الـذي عَوَّدْتُـمْ	فالعَبْدُ من قَطعِ العَوَائِدِ يُشْفَـقُ

(1) ابن زمرك ، الديوان، ص 480.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6 ، ص 117

لاَ تَحْـرِمُونِي مَـطْـلَبِي فَمَحَبَّتِـي ثقْضِـي لِسَعْيِـي أنَّـهُ لاَ يَخفـقُ
فَانْعَم بِرَدِّي فِي بِسَاطِـكَ كَاتِبًـا واعِدْ لِمَا قَدْ كُنْتَ فَهُو الأَلْيَـقُ

فقد امتزج الاعتذار بالمدح، حيث اغتنم الشاعر فرصة الاحتفال بالمولد النبوي ليقف أمام جمع الحاضرين وبين يدي السلطان في صورة الذليل الذي يستحق الشفقة، مادحا ومعتذرا ومتوسلا إليه بأن يعيده إلى كتابة الدولة، وأن ينعم عليه دوما بموصول كرمه .

وبمثل هذه الصراحة يتوجه الشاعر الثغري للملك أبي حمو موسى الزياني مستجديا فيقول:(1)

والعَبْـدُ ابـنُ مَـوْلاَهُ يَلْتَمِـسُ الرِّضَـا إنَّ الخلـيفَـةَ شامِـلٌ إحْسَانُـهُ

وإذا كانت هذه النماذج قد أكدت روح الاستمناح لدى هؤلاء الشعراء، فإن صفة الكرم – كما تمدحوا بها في مولدياتهم – لم ترد فقط ضمن هذا السياق، وإنما وظفت أيضا كخصلة من خصال الممدوح تجاه كل الناس، على شاكلة ما نجد مثلا في قول ابن زمرك مادحا سلطان غرناطة الغني بالله محمد الخامس : (2)

مَـلِكٌ إذَا لَثَـمَ الوُفُـودُ يَمِينَـهُ فالبَحْـرُ عَذْبًـا والرِيَـاضُ بَلِيـلاَ
أوْ يُخْلِـفُ النـاسَ الغَمَـامُ وأَمْحَلُـوا بِنَـدَاهُ لاَ تَـخْشَى العفـاةُ محُـولاَ

فالغني بالله هو مصدر الكرم، ومن يطرق بابه يلقى من جوده ما يجنبه العَوَزَ ويكفُّ عنه السؤال. إنه ملجأ كل محتاج إذا أمسكت السماء عن العطاء، لأن كرمه دائم لا ينقطع. ولا يفوتنا أن نشير إلى ما في هذا المعنى من مبالغة واضحة إلى حد الشطط، حينما ارتفع الشاعر بجود الممدوح عن جود السماء.

وهذه ظاهرة نلحظها في سائر مولدياته، إذ كثيرا ما يجنح إلى الغلو إلى درجة يتفوق فيها المدح السلطاني على المديح النبوي، حتى أن الملك الغني بالله نبَّه شاعره إلى هذا الجانب، وذكَّره بأن الأولوية في المولدية إنما هي للرسول (ﷺ)، وطلب منه الا يضعه في مديحه موضع الرسول أو أن يوليه الصدارة .(3)

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 47 .
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479.
(3) ينظر : حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 65

ويوافق هذه المغالاة ما جاء على لسان الثغري في مدح السلطان أبي حمو موسى الزياني، إذ ارتقى بكرم ممدوحه إلى ما يفوق كرم السماء. قائلا : [1].

مَهْمَا يَجُد فالغيثُ دُونَ عَطَائِهِ ... مَا إنْ يعارض جُودَهُ هَتَّانُهُ
والجودُ ينفع في الوُجُودِ دوامهُ ... والغيثُ لَيْسَ بنَافِعٍ إدْمَانُهُ

وقد مدح الشاعر أبو القاسم البرجي في "بائيته " الملك المريني أبا عنان بصفة الكرم، حيث جعله جرارًا لسُحب الجود، فوسع سخاؤه أمل السائلين، وكفى العفاة ذل السؤال. يقول: [2]

مُشَمِّرٌ للتُّقَى أذْيَالَ مُجْتَهِدٍ ... جَرَّارُ أذْيَالِ سُحْبِ الجُودِ سَاحِبُهُ
فَقَدْ أَوْسَعَتْ أَمَلَ الرَّاجِي مَكَارِمُهُ ... وأَحْسَبَتْ رَغْبَةَ العَافِي رَغَائِبُهُ

أما الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر، فقد ارتفع بملوك بني مرين من خلال هذه الصفة إلى الدرجة التي تعلو بهم على غيرهم، قائلا : [3]

طِوَالُ القَنَا شُمُّ الأُنُوفِ وإنَّهُمْ ... أَبَاحُوا العَطَايَا حِينَ تُحْمَى ذِمَارُهَا

فقد جعلهم يمنحون ويتكرمون وقت الشدة حيث ينبغي الكف عن العطاء تَحَسُّبًا. ويكون – بذلك – قد أصاب في مديحه، واستجاب لذلك الحكم النقدي الذي أورده حازم القرطاجني في منهاجه فقال: " وأكثر ما تَعْتَدُّ العَرَبُ بهِ في المدح، الأفعالَ التي تَتَجَشَّمُ الأنفسُ فيها الضَّرَرَ لِنَفْعِ غيرها " [4].

وتعتبر صفة " العدل " أيضا من الصفات التي حرص الشعراء على تداولها في مديحهم، لما لها من أهمية كبيرة على المستويين الاجتماعي، والسياسي خاصة؛ فبها تحفظ الحقوق، وتراعى مصالح الرعية، وبها يصان الملك لأنها أساس نجاحه. وهذا ما حدا بالثغري إلى أن يقول في ولي نعمته أبي حمو : [5]

والمُلْكُ مُبْتَسِمٌ بالبِشْرِ مُتَّسِمٌ ... مُذْ قَامَ بالعَدْلِ فيهِ خيرُ سُلْطَانِ

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 46 .
(2) ابن الخطيب لسان الدين ، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2 ، ص 298 .
(3) ابن الأحمر ، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 381 .
(4) القرطاجني حازم ، منهاج البلغاء ، ص 164
(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ، ج2 ، ص 229 .

فالعدل أساس الملك، وهذا ما ضمنه الشاعر في بيته، إذ به صار المُلك الزياني جذلان مبتسما، ينعم بالاستقرار والبشر والتفاؤل .

ولم يكتف الشعراء بإسناد صفة العدل للممدوح، بل جعلوه أحيانا - إماما لها، وذلك تعميقا للمعنى، وتأكيدا على تأصلها في سلوكه. يقول أبو القاسم البرجي في السلطان أبي سالم المريني : [1]

إِمَــامُ عَـدْلٍ بِتَقْــوَى اللهِ مُشْتَمِــلٌ ... فِي الأَمْـرِ وَالنَّهْــيِ يُرْضِـيهِ يُرَاقِبُــهُ

كما تسامى الشعراء بأصل الحاكم ونسبه، وانتهوا به إلى المنبع الكريم الطيب الذي يزيده شرفا على شرف، مثلما هو الحال عند الشاعر يحيى بن خلدون، الذي ربط بين الملك أبي حمو، والرسول (ﷺ) في الأصل ، فذكر انه من البيت الهاشمي. وسواء صح ذلك أم لا، فإنه بلا شك يقع موقع الرضا من قِبَلِ الممدوح، يقول : [2]

أَمَــوْلاَيَ يَـا أَعْـلَى المُلُــوكِ بِأَسْرِهَــا ... وَأَكْــرَمَهُم أصْـلاً وذَاكَ مُبِــينُ
إذا افْتَخَـرُوا جَـدًّا كَرِيمًـا فَفَخْرُكُـمْ ... بِعَبْــدِ مَنَــافٍ عِنْـدَ ذَاكَ يَكُــونُ

أما ابن زمرك فقد ربط بين العائلة النصرية والأنصار [3]، فجعل الملك الغني بالله النصري سليل هذا النسب المشرّف، فهم مَن كانوا سندا للرسول (ﷺ)، ودعما قويا لدعوته ونصرة دينه. يقول : [4]

مِـنْ دَوْحَــةٍ نَصْــرِيَّــةٍ يَمَـنِيَّــةٍ ... وَشَــجَتْ فُرُوعًــا فِي العُــلاَ وَأُصُــولاَ

وقد جمع أحمد بن عبد المنان بين العدل والإحسان، وشرف الأصل وطيب الفرع قائلا في أبي عنان المريني : [5]

إِمَـامُ عَـدْلٍ وإحسـانٍ سَمَــتْ شَرَفًــا ... فُرُوعُــهُ وزَكَــتْ طِيبًــا مَنَابِعُــهُ

أما يحيى ابن خلدون، فقد جمع بين مجموعة من الفضائل الاجتماعية، كالعدل

(1) ابن الخطيب لسان الدين ، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2، ص 298 .
(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 218 .
(3) ينظر : حجاجي حمدان، حياة وآثار ابن زمرك، ص 81
(4) ابن زمرك، الديوان، ص 479
(5) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88 .

والنجدة، والسماحة، في قوله مادحا أبا حمو :[1]

نَاصِرُ الحــقّ خَـاذِلُ الجُـورِ عَـدْلاً   مَلْجَـأُ الخَائِفِـينَ بَحْـرُ السَّمَـاحِ

ومن هذه الفضائل التي وظفها الشعراء في مديحهم، صفة "الصبر" التي هي دليل الرزانة والتحكم في النفس. وقد زاوج الثغري بينهما وبين العفو الذي هو أيضا علامة من علامات القوة، حيث قال :[2]

وَكَـمْ آبِـقٍ فِي رِقِّ مُلْكِـكَ قَـدْ جَنَـى   مِـرَارًا وَلَـوْلاَ العَفْـوُ مَـا كَـانَ نَاجِيًـا
عَفَـوتَ اقتـدارًا عـن تَمَـادِي ذُنُوبِـهِ   وَأَوْسَـعْتَهُ حِلْمًـا فَكَـفَّ التَّمَادِيَـا

وقد كانت صفة "الرحمة " من صفات الملك الناجح، فقد جعله الله – وهو الرحمن الرحيم – خليفته في الأرض، وولاه أمر العباد، ليوسعهم رحمة، ويشملهم برعايته وعطفه. وقد كان السلطان الغني بالله خير نموذج لذلك، وهذا ما جعل الشاعر عبد الله بن لسان الدين يقول فيه:

مَـلِكٌ أَقَـامَ اللهُ منـه لِخَلْقِـهِ   مُـوَلًى رَؤُوفًـا بالعِبَـادِ رَحِيمًـا[3]

وكذلك كان الملك أبو تاشفين بن أبي حمو الذي قال في الثغري :[4]

مـا عـابِدُ الرحمـن إلاّ رَحْمَـةٌ   لِرَعِيَّـةٍ قـد حَاطَهَـا وَرَعَاهَـا

وما أكثر الفضائل الاجتماعية التي تغنَّى بها شعراء المولديات وخلعوها على سلاطينهم، وهي من الكثرة بحيث لا يتسع المقام لاستقصائها جميعا. وإن ما تقدم من نماذج إنما يكشف عن تلك الصفات الأكثر حضورا في هذا الشعر .

وتعد "الفضائل النفسية "من القيم الاجتماعية التي ترددت في مديح هؤلاء لسلاطينهم، فتطرقوا مثلا لتهلُّل الطلعة، وإشراقة الوجه. وهي وإن كانت صفات حسية فإنها تشير إلى فضائل معنوية، كالهيبة، والوقار، ونقاء النفس، وحسن المقابلة، وطيبة السريرة .. ومما نمثل به في هذا المقام قول يحي بن خلدون :[5]

---

(1) المقري أحمد بن محمد ، نفح الطيب، ج 6 ، ص 512 .
(2)ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 192 .
(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7 ، ص 299
(4) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعياد ، ص 193
(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 233 .

كَـرِيمُ السَّـجَايَا أريحـيٌّ سَمَيْــدَعٌ   طليقُ محيًّا الوَجْهِ فِي السِّلْمِ والحَـرْبِ

أما ابن زمرك، فقد رقّت طباع ممدوحه الغني بالله، فصارت تحاكي النهر والزهر والروضة الغناء. يقول :(1)

رقّــت سجايــاهُ وراقَــتْ مُجْتَـلًـى   كـالنَّهْرِ وسْـط الرَّوْضَـةِ الغَنَّـاء
كَـالزَّهْرِ في إِيرَاقِـهِ والبَـدْرِ فـي   إِشْرَاقِـهِ والـزُّهْـرِ فـي الَّــألأَاء

وضمن القيم الاجتماعية، يمكننا الحديث عن الفضائل العقلية التي شكلت في الحقيقة رافدا مهما أسعف شعراء المولديات في مديحهم السلطاني، فتداولوا من هذه الصفات :الفطنة، والذكاء، وصفاء الذهن، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وسرعة البديهة وسلامتها، والاستبحار في العلم، وامتلاك بلاغة القول، وما إلى ذلك من المواهب العقلية. فقد مدح يحيى ابن خلدون الملك أبا حمو موسى الزياني بالعلم الواسع، والرأي السديد، قائلا:

وَشِـيمَتُهُ الفَخْـرُ العَظِيـمُ وعِنْـدَه   مِـنَ العِلْـمِ وَالـرَّأْيِ الرَّجِيـحِ فُنُـونُ(2)

ووصفه أبو جمعة التلاليسي بأنه بحر علم، وراوية للحديث، فقال :(3)

طَــوْدُ وَقَــارٍ وبَحْــرُ عِـلْــمٍ   صَعْــبُ الــذُّرَى صَـافِحُ الجَوَانِــبْ
مــن يَـرْوِ عَنْــهُ الحَـدِيثَ يَقْطَـعْ   كُــلَّ بَلِـيــغٍ وكُــلَّ طَـالِــبْ

وتَوَّجَهُ الثغري بسمة الفراسة الصادقة، في قوله :(4)

فَرَاسَــةٌ مــن هِبَــاتِ اللهِ صَادِقَــةٌ   يَـرَى المُـغَيَّبَ مِــنْ سِــرٍّ كَإِعْـلاَنِ

وقد امتدح الشاعر أبو القاسم البرجي الملك أبا سالم المريني بتوقّد الذهن وسداد الرأي، حيث قال :(5)

مُسَــدَّدُ الحُكْــمِ مَيْمُــونٌ نَقِيبَتُــهُ   مُظَفَّــرُ العَـزْمِ صَـدْقُ الـرَّأْيِ صَائِبُــهُ

أما ابن زمرك، فقد ارتقى بممدوحه الغني بالله في ذكائه وبلاغته إلى مستوى "إياس ابن معاوية " الذي يضرب به المثل في الذكاء، وإلى "سحبان وائل" الذي ذاعت شهرته في الفصاحة

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 365

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 218 .

(3) المصدر نفسه، ص 74 .

(4) المصدر نفسه ، ص 229 .

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2 ، ص 298 .

والبلاغة، وصار علَما يضرب به المثل في هذا الجانب، فقال فيه :[1]

لَكَ الخَيْرُ ما أَسْنَى شَمَائِلَكَ التي يُقَصّرُ عن إدراكِهَا كُلُّ إنْسَانِ

ذَكَاءُ إياسٍ في سماحَةِ حاتِمٍ وإقْدَامُ عمروٍ في بلاغةِ سُحْبَانِ

وبهذا، تبرز المواهب العقلية كعنصر هام في المديح السلطاني، لما لها من ضرورة قصوى في تشكيل شخصية الحاكم الناجح، الذي ينشده كل إنسان. ذلك أن الدولة التي يقف على حكمها حُكّامٌ من هذا القبيل، يتمتعون بالتفوق العقلي، والتحصيل العلمي، ستكون بلا شك دولة قوية متماسكة، ترقى إلى مستوى تطلعات الرعية.

المحور الديني:

شكل المحور الديني أساسا هاما في مديح شعراء المولديات لسلاطينهم، حيث أضفوا عليهم كثيرا من صفات المثالية الدينية، من إيمان، وتقوى، وطاعة الله، وأداء للواجبات الدينية، وجهاد في سبيل الله لأجل إعلاء كلمته وتثبيت راية الإسلام والمسلمين. وما شاكل ذلك من القيم الدينية التي كان المجتمع المسلم آنذاك في أمس الحاجة إليها .

وقد برز الجهاد كقيمة أساسية تغنّى بها هؤلاء، حيث رأوا في حكامهم المُنقذ والمُخَلّص للدين والوطن أمام هجمات المارقين والأعداء، ولا سيما هجمات النصرانية التي ظلت ضغوطها تمارَس تباعا على حمى الإسلام في الأندلس. فكان على حكام المسلمين آنذاك أن يجرّدوا سلاحهم ويخلصوا النية لمواجهة ذلك الخطر. وهذا ما ركز عليه الشعراء في مدحهم بغرض استثارة المشاعر واستنهاض الهمم. فكثر الحديث عن الجهاد، ووُصِف السلطان بالمجاهد، والمخلِّص، وحامي الدين. وما إليها من الصفات التي تتصل بهذا المعنى. من ذلك ما نجد في قول الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري مادحا الملك أبا عنان فارس المريني في آخر مولديته:[2]

أَعْلَيْتَ دِينَ الهُدَى لازلتَ مُعْتَلِيًا فعزَّ أهلوهُ واستخذى مُعَاصِعُهُ

فإلى هذا الملك يعود فضل إعلاء دين الإسلام، وبه صار المسلمون في عز ومنعة، وإليه دانت رقاب الأعداء، وانقادت مستسلمة طائعة .

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 497.

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

كما وصف يحيى بن خلدون الملك أبا حمو موسى الزياني بأنه حامي حمى الدين بحد السيف:[1]

وَأَيَّـدَ من أَحْـيَ لَنَا سُنَّةَ الهُـدَى　　خليفتَـه حَامِي حِمَـى الديـن بالعَضْبِ

أما ابن زمرك، فوصف ممدوحه الغني بالله بأنه " ناصر الدين "، لقوله:

سمـيُّ رسـولِ اللهِ نَاصِـرُ دينِـهِ　　مُـعظِّمُـه في حَـالِ سِـرٍّ وإعْـلاَنِ[2]

وفي مولديته "اللامية" يستخدم مصطلح الجهاد، ليشرّف ممدوحه بمرتبة المجاهد، قائلا:[3]

وَأَقَـامَ مفـروضَ الجهـادِ بِعَزْمَـةٍ　　تَرَكَـتْ بِأَفْئِـدَةِ العُـدَاةِ فُلُـولاَ

ثم يكشف عن جهود الغني بالله في محاربة قوى الشرك، ورد العدوان الصليبي، وإحلال رموز الإسلام محل رموز النصرانية، فيقول :[4]

كم بلـدةٍ لِلْكُفْـرِ قَدْ عَوَّضْـت مِـنْ　　نَاقُوسِـهَا التَّكْـبِيرَ والتَّـهْلِيـلاَ

صَـدَقَتْ مقدمـةُ الجيـوشِ فَصَيَّرَتْ　　مِـنْ حِينِهَـا مَوْضُوعَهَـا مَحْمُـولاَ

كَسَـرُوا تَمَاثِيـلَ الصَّلِيـبِ ومَثَّلُـوا　　بِمَـنِ ارتَضَـى لولائِـه تمْثِيـلاَ

أما وقد استجاب هذا الحاكم لدعوة الله في الجهاد، وإعلاء كلمته، ونشر دينه، فقد استحق بأن يلقب "ناصر الإسلام"، وله البشرى بعد ذلك بالجزاء الحسن الذي وعد به الحق تبارك وتعالى لهذه الفئة في اكثر من موضع، لقوله جل شانه:" وَفَضَّلَ اللَّهُ الْمُجَاهِدِينَ عَلَى الْقَاعِدِينَ أَجْرًا عَظِيمًا".[5]

وقد ضمن الشاعر هذا المعنى في قوله :[6]

يَـا نَاصِرَ الإسلامِ يَـا مَـلِكَ العُـلاَ　　اللـهُ يُؤْتِيـكَ الجَـزاءَ جَزِيـلاَ

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2 ، ص 233 .

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496

(3) المصدر نفسه، ص 479

(4) المصدر نفسه، ص 479

(5) النساء، آ : 95

(6) ابن زمرك، الديوان، ص 480

ومن القيم الدينية التي استوقفت الشعراء إلى جانب اهتمامهم بفضيلة الجهاد، قيمة "التقوى" التي هي في الحقيقة كلمة عامة، تتضمن صفات عديدة، تعبر عن طاعة العبد لخالقه، كالقيام بالواجبات الدينية، والالتزام بتعاليم الإسلام، وخشية الله والإنابة إليه في كل حال. وما شابه ذلك من الفضائل التي تدخل في دائرة التقوى. ولهذا كانت هذه الصفة كثيرة التداول بين الشعراء، وقد قصدوا بها إلى التعبير عن مدى تديُّن الحاكم. وهذا ما نفهمه من قول الثغري :[1]

أَجَلُّ ملوكِ الأرضِ موسىَ بن يوسـف حُلاَهُ التُّقَـى والجودُ كهْلاً ونَاشِيَـا
ومَنْ تَكُـنِ التَّقْـوَى حـلاهُ ودَأْبُـهُ يكن عنه رَبُّ العَرْشِ لاَ شَكَّ رَاضيَـا

وبذلك، فقد استحق في نظر الشاعر ان يكون خليفة الله في الأرض لأنه كفيل بحماية المُلك والدين. يقول :[2]

أَمَـوْلاَيَ إنَّ اللهَ أَعْطَـاكَ مُلْكَـهُ فَشَيَّدْتَ من مَبْنَاهُ مَا كَانَ وَاهِيَـا
رَأَى الله أنَّ المُلْكَ ليـسَ يَسُوسُـهُ سِوَاكَ مَا لِلدِّينِ غيركَ حَامِيَـا

كما أراد الشاعر أبو القاسم البرجي بكلمة "التقوى" ما يفيد معنى الفضائل الدينية، حين مدح أبا عنان فارس المريني بقوله :[3]

مُشَمِّـرٌ للتُّقَـى أَذْيَـالَ مُجْتَهِـدٍ جَرَّارُ أَذْيَالِ سُحْبِ الجُودِ سَاحِبُـهُ

وكذلك الشأن بالنسبة لابن الخطيب في مدحه أبي الحجاج يوسف، ملك غرناطة، حيث قال :[4]

تُقَـى حَذَا حَذْوَ الخَلاَئِفِ واقْتَـدَى بهِمْ مَثَلاً ما خطَّ الكتابُ على الرَّسْمِ

لقد ارتفع الشاعر بهذا الحاكم إلى مستوى الخلفاء الراشدين في ورعهم وتقواهم، فكان مثالا عَلِيًّا في طاعة الله والالتزام بتعاليم دينه، كما نص عليها كتابه الكريم. فنحن نلاحظ من خلال استخدام لفظة " التقوى " ان هؤلاء الشعراء أرادوا بها امتداح ما يجتمع في شخصية

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 192 .
(2) المصدر نفسه، ص 192 .
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 2 ، ص 298 .
(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.

ممدوحهم من مجموع الصفات الدينية .

ومع ذلك فإنه ينبغي ان نشير إلى انهم استخدموا – أحيانا – مفردات أخرى تدل على فضيلة بعينها، كما هو الحال في نموذج الثغري حين امتدح في أبي حمو صفة التوكل على الله في جميع الأمور، وذلك في قوله : (1)

ومن يَتَوَكَّلْ في جميعِ أُمُورِهِ   عَلَى اللهِ يُلْفِهِ كَفيلاً وكَافِيَا

وكذلك الشأن بالنسبة " للهدى " حيث قال: (2)

إمامُ الهُدَى مُفْنِي العِدَا بِظُبَا الرَّدَى   فَمُنْذُ بَدَا أَحْيَى النَّدَا والمَعَالِيَا

وفي مولدية أخرى يشيد بعناية ممدوحه بالقرآن والسنة، حفظا، ودرسا، وتدوينا، فقال: (3)

لَهُ بِكِتَابِ اللهِ اعْنَى عِنَايَةٍ   وبالسُّنَّةِ الغَرَّا هُوَ المُغْرَمُ المُغْرِي
فَمَا هَمُّهُ إلاَّ كِتَابٌ وسُنَّةٌ   بِنَسْخِهِمَا قد أحرز الفَخْرَ والأَجْرَا
فَنَسْخُ كِتَابِ اللهِ جَلَّ جَلاَلُهُ   وَنَسْخُ البُخَارِي ضَامِنَانِ لَهُ النَّصْرَا

أما الشاعر أحمد بن عبد المنان، فقد حدثنا عن مدى حرص الملك أبي عنان على أداء واجباته التعبدية، فهو من الذين يقومون ليلهم راكعين ساجدين، يقول : (4)

وَجُنحُ ليلٍ تَجَلَّى عَنكَ فَاحِمُهُ   وأنْتَ قَائِمُهُ بِرًّا وَرَاكِعُهُ

ونعود بعد هذا إلى القول، بأنه مهما تداول شعراء المولديات المفردات الدالة على قيم دينية معينة، فإن فضيلة " التقوى "تظل هي الأكثر حضورا، وهي تفيد معنى ما يتوفر في الممدوح من جملة هذه القيم. على أن صفة "الجهاد" هي التي تتبوأ الصدارة أمام غيرها من الصفات الأخرى التي تدخل ضمن المحور الديني. ولعل ذلك عائد إلى أمرين أساسيين، أحدهما سبقت الإشارة إليه، وهو متعلق بما كانت تتطلبه تلك الفترة (القرن الثامن الهجري) من الذود على حمى الدين، ونصرته أمام القوى المحاربة له من قبل الصليبيين. فكان المدح بالجهاد من قبل الشعراء كالدعوة إليه. وربما هذا ما حدا بالدكتور أحمد سليم الحمصي إلى أن يقول معللا توظيف الشعراء، ومنهم ابن زمرك – خاصة – لعنصر الجهاد. " ولما كانت أهم الحركات الجهادية قد

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 192.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق محمود بوعياد، ص 219 .

(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

حصلت في عهد الغني بالله، إذ بلغت غزواته ذروتها في الفترة ما بين عام 767 هـ وعام 771 هـ، فقد برز الجهاد كغرض في تلك الفترة، وأصبح لزاما على شعراء البلاط، ومنهم ابن زمرك أن يتغنوا بجهاد الغني بالله في مدائحهم " .(1)

وقد كان للصوفية دورهم في الترويج لفكرة الجهاد، لا سيما بعد أن رأوا قلاع الإسلام تتداعى وتسقط في يد النصارى. ومن هنا تَلَقَّفَ شعراء المولديات هذه الفكرة وألحُّوا على توظيفها في قصائدهم. ونحن نعلم ما للبيئة الصوفية من أثر في هذا الشعر.(2)

أما الأمر الثاني، فمرتبط بأهمية الجهاد في نظر الإسلام، إلى درجة أنه يكاد يمثل ركنه السادس، فهو دعامة من الدعائم الأساسية التي قام عليها هذا الدين، وانتشر في آفاق الأرض.

2- السيرة الحربية

إن المتأمل للمقطع الخاص بمدح السلطان ، يجد أن القصيدة المولدية تحيل على الذهن – من خلال المدح بالصفات السياسية والحربية – ما كان من صراع في المغرب الإسلامي، لاسيما في الأندلس التي كانت قلاعها تتداعى وتسقط تباعا في أيدي النصارى، والتي لم يبق منها بعد انقضاء دولة الموحدين إلا مملكة غرناطة التي احتفظ بها وحافظ عليها ملوك بني نصر مدة أزيد من قرنين ونصف(3) . فقد حاول هذا الشعر الذي امتزج فيه المديح الديني بالمدح السياسي أن ينهض بمهمته في تحسيس الحكام بما كان يحيط بهذه المملكة من خطر من قبل النصارى الطامعين في استرداد كل شبر من مُلكهم القديم بتلك البلاد. فتعلق الشعراء بالمعاني التي تستنهض الهمم، وتستحث المشاعر، وتوقظ في ضمير الحاكم وروحه الإحساس بالمسؤولية إزاء الوطن والدين .

أما بالنسبة للإمارات المغربية الثلاث: الحفصية، الزيانية، والمرينية، فإن المطّلع على تاريخها السياسي لا يغيب عنه ما كان بينها من صراع طويل لا تكاد جذوته تنطفئ، وهذا بسبب سعي كل إمارة إلى توسيع حدودها على حساب جارتها، والتطلع إلى تولي الزعامة وبسط النفوذ على المغرب العربي كله، خاصة ما كان من جانب المرينيين.(4)

---

(1) أحمد سليم الحمصي، ابن زمرك الغرناطي، سيرته وأدبه، ط 1 ، مؤسسة الرسالة، دار الإيمان، لبنان، 1985 ، ص 168.

(2) ينظر : ص 30 إلى 32 من هذا البحث

(3) دولة بني نصر في غرناطة من سنة 626 هـ إلى 897 هـ – ينظر : مؤنس حسين ، معالم تاريخ المغرب والأندلس، ص381.

(4) عن هذا الصراع، ينظر : الحريري محمد عيسى، تاريخ المغرب الإسلامي والأندلس في العصر المريني، 211 - 221

كما كان لهذه الإمارات الثلاث دورها في نصرة الدين وحماية الإسلام بغرناطة لاسيما من جهة المرينيين الذين كانت علاقتهم بنصارى إسبانيا عدائية للغاية. ومَرَدُّ ذلك كما يذكر محمد عيسى الحريري، إلى أن "المرينيين وبني الأحمر تزعما حركة المقاومة ضد حركة الاسترداد المسيحي بعد سقوط دولة الموحدين ". (1)

فالأجواء إذن في المغرب والأندلس خلال هذه الفترة كانت أجواء حرب وصراع، سواء اكانت دفاعا عن الوطن فحسب، وهذا بين الإمارات الإسلامية فيما بينها. أم ذودا عن الوطن والدين معا في مواجهة المد النصراني .

من هنا راح الشعراء يستشرفون في ممدوحيهم قيم الحياة السياسية، فأشادوا بقوتهم وشجاعتهم وبأسهم، وبغيرتهم على الدين والوطن، وما امتازوا به من حنكة سياسية ودهاء حربي. وأشاروا إلى ما كان لهم من جولات حربية وبطولات. ووصفوا لنا ما توفر لهؤلاء من قوة الجيش وأنواع العتاد. إلى غير ذلك مما يدخل ضمن عنصر السيرة الحربية للحاكم. والذي شكل في الواقع أساسا هاما في بناء مضمون المدح السلطاني داخل القصيدة المولدية، ويمكن الحديث عنه من خلال محورين أساسيين، يتعلق أحدهما بالملك القائد، ويتضمن الثاني وصف الأداة الحربية، بما في ذلك الجيش والسلاح .

أ – الإشادة بصفات الملك القائد البطل

فمن المعاني التي كثر تداولها بين هؤلاء الشعراء، التنويه بصفات الملك القائد البطل، والتركيز على ذكر شجاعته وقوته وإقدامه. وتقديمه على أنه يمثل النموذج الكفيل بتحقيق النصر، وتوفير الحماية للدين والوطن أمام الأعداء. فيكون كما رأى ابن زمرك في ملك غرناطة الغني بالله، غوث البلاد، وليث الحرب، حيث يقول : (2)

غَوْثُ البِلاَدِ وَلَيْثُ مُشْتَجَرِ القَنَـا ... يَوْمَ الطِّعَانِ وفَارِجَ الغَمَّـاء

واليه يُعزى فضل استعادة ملك المسلمين، وحماية الدين والوطن بتلك البلاد : (3)

إِمَامٌ أَعَادَ المُلْكَ بَعْدَ ذَهَابِـهِ ... إِعَادَةَ لا نَابِي الحُسَامِ ولاَ وَانِـي
فَغَادَرَ أَطْلاَلَ الضَّلاَلِ دَوَارِسًـا ... وَجَدَّدَ للإِسْلاَمِ أَرْفَعَ بُنْيَانِ

(1) المرجع السابق، ص 238
(2) ابن زمرك، الديوان، ص365
(3) المصدر نفسه، ص 497

وبكل تأكيد أن ذلك الإنجاز العظيم لم يتحقق للغني بالله إلا لأنه رجل مجاهد بالدرجة الأولى، وهو صانع حرب، خبير محنك، وصاحب شجاعة نادرة، وعزم صادق نافذ نفاذ السيف الصقيل في جسد العدو، على النحو الذي يشهد به شاعره، إذ يقول : (1)

وَأَقَامَ مَفْرُوضَ الجِهَادِ بِعَزْمَةٍ تَرَكَتْ بِأَفْئِدَةِ العُدَاةِ فُلُولاَ
واللهِ مَا أدري وَقَدْ حَضَرَ الوَغَى أَحُسَامُهُ أم عَزْمُهُ المَصْقُولاَ

فالأسرة النصرية هي التي أمدت في عمر الدولة الإسلامية بالأندلس والغني بالله هو من صنع مجدها وألبسها لباس العز والمنعة والهيبة، فاستحق بذلك أن يحمل لقب – مفخرة الأندلس – وأن ينال من الله خير الجزاء : (2)

يَا فَخْرَ أَنْدَلُسٍ وَعِصْمَةَ أَهْلِهَا يُجْزِيكَ عَنْهَا اللهُ خَيْرَ جَزَاءِ

ومن الصور التي شاعت في مجال إضفاء صفة الشجاعة والثبات والظفر بالخصم، تشبيه الممدوح بالأسد وهي من الصور المألوفة في شعرنا القديم. وقد وظفها هؤلاء الشعراء بذات الأسلوب، كما هو الحال مثلا في قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في مدح الملك المريني أبي فارس عبد العزيز : (3)

فِي اللَّيْثِ مِنْ وَثَبَاتِهِ و ثَبَاتِهِ شَبَهٌ يُقِرُّ بِفَضْلِهِ ضِرْغَامُهَا

فقد شبهه بالأسد، وحدد وجه الشبه عن طريق المجانسة التي أقامها بين "الثبات" و"الوثبات"، ليكشف عن شجاعة ممدوحه، وشدة سطوته، وقدرته على قهر العدو .

ويلتفت الثغري أيضا إلى " الليث " ليشكل صورة ممدوحه أبي حمو البطل المقدام عند اشتداد الحرب. بل يراه حينها أشد سطوة وثباتا . يقول : (4)

اشتداد الحرب. بل يراه حينها أشد سطوة وثباتا . يقول : (5)

وَسَطَا فَأَيْنَ الليثُ مِنْ إِقْدَامِهِ فِي الحربِ عِنْدَ تَزَلْزُلِ الأَقْدَامِ

---

(1) المصدر السابق، ص 479
(2) المصدر نفسه، ص 365
(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.
(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد ، ج 2، ص 213.
(5) ابن خلدون يحي، بغية الرواد ، ج 2، ص 213.

ويكشف لنا هذا الأخير عن علامة أخرى من علامات الشجاعة التي يتصف بها أبو حمو فيقدّمه لنا باسما متهللا وسط هول المعركة، في الوقت الذي يُفترض أن يكون الإنسان منقبضا، وَجِلاً، قاتم الوجه، ممتقع اللون، لأنه يقف عند ذاك بين الحياة والموت. والشاعر – بذلك – يعكس لنا حالة ممدوحه الثابتة المستقرة، وما يمتلكه من قوة نفسية، وخبرة بالحرب. يقول :[1]

مَلِكٌ تَخَـافُ الأُسْـدُ سَطْوَتَـهُ إِذَا ... حَمِيَ الوَطِيسُ وضَمَّهُم مَيْدَانُـهُ
وَخَـفى النَّهَـارُ بِلَيْـلِ نَقْـعٍ ... وَبَـدَتْ كَمِثْلِ نُجُومِهِ خُرْصَانُـهُ
تَلْقَى الخَلِيفَـةَ عنـدَ ذَلِكَ بَاسِمًا ... يَفْرِي الطُّغَـاة ضِرَابُـهُ وطِعَانُـهُ

ولقد كانت صفات القوة والإقدام والبأس من المقومات الأساسية التي جعلت من أبي حمو قائدا هُمامًا وملكا متميزا، استطاع بفضل ذلك أن يُخضع الخصوم، ويدحر الأعداء، فحقق الأمن والأمان لمملكته. يقول الثغري:[2]

أَمِنَتْ تِلِمسَـانُ مَخَاوِفَهَـا بِـهِ ... فَلَقَـدْ حَمَاهَـا سَيْفُـهُ وسَنَانُـهُ

ولا شك أن هذا البيت يحمل إشارة تاريخية واضحة إلى تلك الضغوط التي كانت تتلقاها مملكة بني زيان، والتي لا تكاد تنقطع على حدودها الشرقية والغربية بحكم موقعها الجغرافي خاصة، والذي جعلها تتوسط دولتين طامعتين في التوسع شرقا وغربا، تتمثلان في دولة بني حفص، ودولة بني مرين .

ومن إنجازات هذا الملك الذي حفظها لنا التاريخ، وكانت دليلا واضحا على عظمته وهمته العالية، وطموحه الواسع، أنه مجدد الدولة الزيانية بعد زوالها. [3] وقد ضمن شاعره الثغري هذا الحدث التاريخي الهام في قوله: [4]

---

(1) المصدر السابق، ص 46 .

(2) المصدر نفسه، ص 46 .

(3) كان ذلك في الفاتح من ربيع الأول، سنة 760 هـ

– ينظر : حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني، حياته وآثاره، ص 89 .

– وكان الملك أبو عنان فارس المريني قد غزا تلمسان سنة 753 هـ، وأزاح الحكم العبد الوادي لمدة سبع سنوات .

– ينظر : شاوش محمد بن رمضان، باقة السوسان في التعريف بحاضرة تلمسان ، عاصمة دولة بني زيان ، دار المطبوعات الجامعية،الجزائر 1995 ، ص 104 .

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 54.

مَلِكٌ أَعَادَ المُلْكَ بَعْدَ دُثُورِهِ   لَوْلَاهُ لَمْ يَثْبُتْ لهم أَرْكَانُهُ

وإذا كان هؤلاء الشعراء – فيما تقدم من النماذج – قد حاولوا رصد مظاهر القوة والتفوق الحربي لدى ملوكهم، انطلاقا من وصف شخصياتهم مباشرة، فإنهم سعوا أيضا إلى تحقيق ذلك على مستوى آخر، حيث أشاروا إلى ما يتمتع به ممدوحوهم من علامات البطولة والقوة والبطش، من خلال تقديم العدو في صورة الوَجِل الخائف الذي يتملكه الرعب وتسكنه روح الهزيمة، نتيجة ما يشاهد وما يسمع عنهم وعن قواتهم. فلا يملك يوم الصدام إلا ان يولي الأدبار ناجيا بنفسه، إما مشرّقا أو مغرّبا، على غرار ما ينقل إلينا – مثلا – الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان عن بأس الملك النصري، الغني بالله فيقول :[1]

تَرْوِي أَحَادِيثُ الوَغَى عَنْ بَأْسِهِ   فالسَّيْفُ يسندُ والعوالِي تُطْلَقُ
مَلِكُ البسالةِ والمكَارِمِ والنُّهَى   فَعُدَاتُهُ منهُ تَغُصُّ وتُفْرَقُ
مُلِئَتْ قُلُوبُ عِدَاهُ منهُ مَهَابَةً   فَمُغَرِّبٌ من خَوفِهِ ومُشَرِّقُ

وهذا الثغري أيضا يصف لنا خصوم أبي حمو وقد لاذوا بالفرار مذعورين خوفا من بطشه، ملتمسا لهم العذر في ذلك، فهم يواجهون " بَحْرًا طَامِيًا " على حد تعبيره :[2]

خَفِقَتْ قُلُوبُ عِدَاهُ فِي أَعْلَامِهِ   كَخُفُوقِ رِيحِ النَّصْرِ فِي الأَعْلَامِ
لَمَّا ذَعَرَتْ عِدَاكَ فِي أَوْطَانِهِمْ   وَفَصَمْتَ عُرْوَتَهُمْ أَتَمَّ فِصَامِ
فَرُّوا وَلاَ لَوْمَ ، وكَيفَ يُلَامُ مَنْ   يَطْوِي المَرَاحِلَ خَوفَ بَحْرٍ طَامِ

وعلى هذه الصورة، سعى هؤلاء الشعراء إلى الارتقاء بملوكهم إلى مصاف القادة المتميزين، بما أضفوا عليهم من قدرات حربية، وصفات الحنكة والتدبير، والشجاعة والبأس. وأضافوا إلى ذلك، الغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، والذود عن حماه، وتعزيز رايته. فقدموا لنا بذلك – في الحقيقة – نموذجا للحاكم الذي ينشده كل مسلم، ليكون في مستوى التحديات التي تفرضها طبيعة الظروف السائدة آنذاك .

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6 ، ص 117 .
(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 214 .

ب – وصف الجيش والعتاد

بقدر ما كان سعي هؤلاء الشعراء إلى استجماع مظاهر القوة والبأس والشجاعة لملوكهم وقادتهم، وتقديمهم في صورة الفارس البطل، والمجاهد الفذ، الذي يوفر الحماية والأمن لدينه ووطنه، حرصوا بالموازاة على أن يعززوا هذه الصفات البطولية بسند قوي، ممثل في جيش الخليفة الذي ألبسوه من دعائم القوة ومقومات التفوق ما يحفظ المُلك ويحمي الذمار، ويعلي راية الإسلام .

ومن تلك المقومات، وصفه بالبأس والإقدام، والتهافت على ساحات الوغى في إيمان قوي وحماس فياض. ومنها أيضا ما زودوه به من أنواع الأسلحة والعتاد الحربي، فحدثونا عن الدروع، والرماح، والسيوف، والقسي. كما ذكروا لنا الخيول بوصفها أداة حربية فاعلة أيضا، فتخيروها أصيلة، رشيقة، خفيفة الحركة، مكتملة البناء، تدرك العدو أينما كان، وتمكّن فارسها من الظفر به .

ومن أبرز الصور التي استعانوا بها في وصف الجيش، تشبيهه بالبحر في قوته واندفاعه، وإجهازه على كل من اعترض سبيله. وإشاعته الهلع والرعب، وما إلى ذلك من أوجه الشبه المتعددة التي أرادها الشعراء أن تكون صفات لجيوش قادتهم، تضمن لهم رد العدوان، وتحقيق النصر المظفر. فنحن نقرأ في إحدى مولديات ابن زمرك، قوله واصفا جيش الدولة النصرية : (1)

حَيْثُ الكَتَائِبُ قد تَلاَطَمَ مَوْجُهَا ... وَتَدَفَّعَتْ فيهَا الخُيُولُ سُيُولاَ
زَخَرَتْ بِأَمْوَاجِ الحَدِيدِ وَرُبَّمَا ... ضَاقَ الفَضَاءُ فَمَا وَجَدْنَ سَبِيلاَ
يَتَجَاوَبُ التَّكْبِيرُ في جَنَبَاتِهَا ... فَتُعِيدُهُ غُرُّ الجِيَادِ صَهِيلاَ
حَمَلَتْ مِنَ الأَبْطَالِ كُلَّ مُشَهَّرٍ ... لاَ يَقْتَنِي إِلاَّ قَنًا وَنُصُولاَ
آسَادُ مَلْحَمَةٍ إِذَا اشْتَجَرَ الوَغَى ... دَخَلُوا مِنَ الأَسَلِ المُثَقَّفِ غِيلاَ

فأول لوحة تطالعنا، تنقل لنا صورة متحركة عن هذا الجيش الذي شبهه في تدافع كتائبه بحركة أمواج البحر المتلاطمة التي تأتي على كل من أراد اختراقها أو الوقوف في مواجهتها، وفي ذلك إيحاء بالقوة وكثرة العدد. وربما وجدنا في تضعيف "فاء " تدفّعت، بدل القول "تدافعت" ما يعمق هذا المعنى.

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 480 .

كما يصف الخيول التي كانت تمتطيها كتائب الممدوح بالسيول الجارفة التي تجتث كل شيء تمر به. ثم يشير إلى ما توفر لهذا الجيش من عدة السلاح ووسائل الحرب حتى بدا للشاعر – وهو مدجج بهذا العتاد – في صورة أمواج حديدية تتحرك في اليابسة، وهو أيضا من الوفرة بحيث ضاق به المجال .

بعد هذا، يقدم لنا صورة سمعية تكشف عن دلالات متعددة، لعل من أبرزها أنها تخلق جوا حماسيا تحفيزيا، يغمره الإيمان بالله، والجهاد في سبيله، حيث تَصْنَعُهُ عبارات التكبير التي تردد بين جنبات هذه الكتائب. كما أن من هذه الدلالات أنها توحي بذلك التوحد بين المقاتل والأداة الحربية (الخيل)، التي صارت تتجاوب مع ذلك التكبير، وتستجيب بالصهيل، وكأنما هي مدركة – كصاحبها – مدى قداسة المهمة التي تؤديها، وشرف الغاية التي تكافح من أجلها، ألا وهي إعلاء كلمة الله، والذود عن حمى الإسلام .

ثم يعود ابن زمرك في البيتين الأخيرين لإضفاء مزيد من مظاهر البأس والشجاعة على هذا الجيش ، الذي عززه وحصّنه الملك الغني بالله بما أتيح من جَيِّد السلاح. فكوّن بذلك أسود حرب، إذا ما دخلوا معتركا، صنعوا ملحمة خالدة .

والشاعر إذ يطمئن لقدرات هذا الجيش وقائده البطل المحنك، وأنه كفيل بدحر العدو وتحقيق النصر، فإنه مع ذلك لا ينسى دوره في التحفيز وشحذ الهمة، داعيا مولاه الملك إلى الجهاد، مذكرا إياه بأنه وجيشه مؤيد بدعم إلهي لا يقهر ولا يرد، فالله ناصره مادام رافعا راية الجهاد، ماضيا في محاربة الشرك، معليا كلمته جل وعلا. يقول في هذا المعنى :[1]

جَهِّـزْ جُيُوشَكَ للجهـادِ مُوَفَّقًـا ... وَكَفَى بِرَبِّكَ كَافِيًا وَكَفِيـلاَ
ولتُبْعِـدِ الغَـاراتِ في أرضِ العِـدَا ... واللهُ حَسْبُـكَ نَاصِرًا ووَكِيـلاَ

وحينما نتحول إلى الشاعر الثغري، سنجده بدوره مشدودا إلى البحر في وصف جيش الزيانيين. يقول في إحدى مولدياته :[2]

بَعَثْتَ بِجَيْشِ النَّصْرِ كَالْبَحْرِ لِلْعِدا ... تَدَافَعُ كالأَمْوَاجِ فيه الجَحَافِـلُ
وَكَالسُّحْبِ لـكنَّ البروقَ صـوَارِمٌ ... به مُنْتَضَـاةٌ والرُّعُـودُ صَوَاهِـلُ

(1) المصدر السابق، ص 480 .

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 71 .

فالشاعر يحكم بداية بأن جيش ملكه أبي حمو موسى الزياني مؤيد بالنصر، ليقدم لنا – بعد ذلك –صورة تعزز هذا الحكم، وكأننا به يبرهن على صحته؛ فهو جيش كالبحر، وان فرقه المتلاحقة المتدافعة شبيهة بالأمواج المتلاطمة المُنذرة بالموت والهلاك.ثم يثنى بصورة أخرى في البيت الموالي تحقق المعنى ذاته، وتَشِي بسطوة هذا الجيش، وما يحدثه من هول وصخب أثناء المعركة.حيث يشبهه بالسحب المتحركة في السماء في شكل قِطَع متتابعة، تعلوها البروق وتتخللها الرعود. فاستعان بعناصر طبيعية في بناء صورة بصرية سمعية تشكلها السيوف ببريقها، والخيول بصهيلها، مما يحقق مشهدا حربيا مرعبا يكون وسيلة لإنزال الرعب بقلوب الأعداء، وحافزا للغلبة والتفوق .

وفي مولدية أخرى للثغري، يقف وقفة متأنية عند عنصر السيرة الحربية، يجمع فيها بين التنويه بالسيرة الجهادية لأبي حمو، وكذا نجله أبي تاشفين، وبين وصف الأداة الحربية، من خلال مشهد للقتال. ثم الإشادة بالجيش، ليعود في النهاية إلى امتداح القيادة، وما تتمتع به من دلائل التفوق وإمكانات النصر، فقد استهل هذا المقطع بقوله : (1)

اللهُ حَسْبُـكَ مَا لِمُحَمَّـد غَايَـةٌ ... إلاَّ وأنْـتَ لِشَأْوِهَـا مُتَقَـدّمٌ

حيث يمتدح في الملك أبي حمو شخصيته الجهادية؛ فقد نصر الدين، وجرد سلاحه لحمايته وتعزيز رايته. وتحقيقا لهذه الغاية، سخر جهوده لتأسيس قوة من الجيش موفورة العدد والعُدَّة. يقول: (2)

أَعْدَدْتَ لِلأَعْـدَاء عُدَّتَهَـا التـي ... بِسِلاَحِهَـا يُلْقَى العَدوُّ فَيُهـزَمُ

بعد هذا، يسترسل في وصف عدة الحرب، ويعدد أنواعها، فيذكر منها: السيوف والرماح، القسي، والخيول، ويتفنن في استعراضها بأسلوب تصويري أخاذ، ينم عن حس فني قوي، وقدرات عالية في استخدام هذه الأداة. يقول :

فَكَأَنَّمَـا تلـكَ السُّيُوفُ بَـوَارِقٌ ... تُعْـرَى فَتُغْمَدُ فِي العَدُوّ وتُدْغَـمُ
وَكَأَنَّمَـا تلكَ الذَّوَابِـلُ اغْصُـنٌ ... وبِـكُـلِّ عَالِيـةٍ سَنَـانٌ لَهْـذَمُ
وَكَأَنَّمَـا تلكَ القِسِـيُّ أَهِلَّـةٌ ... تَنْقَضُّ مِثْلَ الشُّهْبِ عَنْهَا الأَسْهُمُ

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 176 .
(2) المرجع نفسه ، ص 176 .

وَكَأَنَّ تلكَ العَادِيَاتِ إذَا عَدَتْ ... سِرْبٌ لِشُرْبِ دَمِ الأَعَادِي حُوَّمُ
وكَأَنَّ سَابِحَهَا عُقَابٌ كَاسِرٌ ... وَعَلَيْهِ مَنْ أُسْدِ الفَوَارِسِ ضَيْغَمُ
فالبيضُ تَمْضِي والذَّوَابِلُ تَنْثَنِي ... والخَيْلُ تُرْدِي والفَوَارِسُ تَغْنَمُ[1]

ففي هذه الأبيات، يعمد الشاعر إلى الوصف، مستعينا بالتشبيه أداة في تشكيل صوره. وهي في مجملها تشبيهات حسية بسيطة تقليدية، استمد مادتها من العالم الحسي المحيط به. وعلى هذا الأساس أقام تشبيهات مادية موزعة على خمسة أبيات، عبرت الصورة الأولى عن مشهد السيوف التي جعلها كالبوارق، وفي ذلك علامة على أنها حادة مصقولة، تتغلغل بسرعة ويسر في جسد العدو، دون أن تكلف المقاتل عَنَتًا أو عناء. وبالمثل جعل من" النوابل أغصنا " فبدت له الرماح في طولها ومتانتها أغصنا تعلوها نصال حادة قاطعة .

كما شبه القسي بالأهلة في انحنائها واستدارتها، والأسهم بالأنجم الحارقة، حيث يهيأ للناظر أن تلك الأسهم الحارقة وهي تنطلق من القسي، وكأنها شهب نارية منبعثة من الأهلة. لينقل لنا بعد ذلك صورة رابعة، تتعلق بالخيل التي كانت تعدو في حماس كبير صوب العدو لتنقضَّ عليه انقضاض المفترس على الفريسة. ثم يشكل صورة أخرى لهذه " السابحات"، أي الخيول، مستعينا بالعقاب الكاسر، ليقيم ذلك التشبيه الذي يعكس قواسم مشتركة متعددة بين طرفيه، من ذلك : الإيحاء بالسرعة، والمشابهة في الشكل، واللون، وكيفية الانقضاض عل الخصم. ثم يستكمل هذه اللوحة بإضافة مشهد مكمل، وهو مشهد الفوارس الذين كانوا يعلون ظهور هذه الخيول، والذين بدوا للشاعر وكأنهم " أسد" بكل ما تحيل عليه هذه الكلمة من معاني الإقدام والثبات والشجاعة والشراسة ومضاء العزيمة .

وفي البيت الأخير يجمع كل هذه العناصر، محددا وظيفة كل منها، مركزا على الحركة، فجعل السيوف تمضي سريعة في أحشاء العدو، والرماح تنثني في حركتها صوب الهدف، والخيل تعدو باتجاه الخصم، والفرسان الظافرين بالنصر يجمعون الغنائم. وبذلك يكون الشاعر قد رسم لنا – بالكلمات – لوحة فنية تجسد مشهدا للقتال بوسائل الحرب المختلفة، مع إضفاء الحركة التي تقرب المشهد أكثر للمتلقي، وتُنمّي فيه القدرة على تصوره .

بعد هذا الوصف المتعلق بالأداة الحربية، يستمر وفق هذا الأسلوب التصويري متحدثا عن الجيش والقيادة، منوها بدور كل منهما، فيقول:

---

(1) المصدر السابق، ص 176 –177 .

وَلَدَيْكَ جَيْشٌ من سُعُودِكَ غَالِبٌ ... إنَّ السُّعُودَ كَتَائِبٌ لا تُهْـزَمُ
وأسودُ حَـرْبٍ من بَنِيكَ تُخَيِّم عَن ... أقْدَامِهَا أُسْدُ الحُرُوبِ وتحـجـمُ
فَـكَأَنَّهُم وَوَلِيُّ عَـهْـدِكَ بَـدْرُهُـمْ ... بِسَمَاءِ حَضْـرَتِكَ العَلِيَّةِ انْجُمٌ
مَا عَابِدُ الرحمـنِ أن تَسْـأَلْ بِـهِ ... إلاّ هِـزَبْرٌ في الكـريـهـةِ ضيغـمُ
شهمٌ يَعُلُ البيـض من مُهَجِ العِـدَا ... والسُّمْرُ فِي ثَغْرِ النُّحُورِ يَـحْكُمُ
مـا أمّ يومًـا وجهـةً إلا انْثَـنَى ... بالنَّصْرِ يقتـاد الفتوحَ ويَقْـدمُ [1]

وفي هذه المقطوعة إشادة بما يمتاز به جيش الزيانيين من مظاهر البطولة وعلامات القوة،أو بالأحرى ما يحوزه من وسائل التفوق ومؤهلات النصر، خاصة وأن هذه القوات متوَّجة بقيادة محنكة، صانعة للحرب، متمثلة في شخص ولي العهد عبد الرحمن بن تاشفين الذي وصفه الشاعر"بالهزبر"و"الضيغم"، وهو بذلك رفيق حرب، وصاحب بأس وإقدام وثبات. وغير ذلك من مقومات القائد المتميز. وهو ما أهله لأن يصنع مجدا من الانتصارات المتتالية .

وعلى هذا النحو، مضى شعراء المولديات يستشرفون في ممدوحيهم من الملوك مجموعة من الخصال والصفات والأخلاق. وهي على كثرتها وتنوعها، تندرج كما سبق ضمن محورين كبيرين، يتعلق أحدهما بالقيم الأخلاقية للحاكم، ويتضمن الثاني، السيرة الحربية.

وتنتظم القيم الأخلاقية بدورها ضمن جانبين أساسيين هما: الجانب الاجتماعي، بما يشمله من صفات ذات طابع اجتماعي محض،كالكرم، والعدل، والأصل، والنسب، والصبر، والرحمة، وما إلى ذلك. ومنها ما يتصل بالفضائل النفسية، كالبشر، وتهلل الطلعة، ورقة الطبع .. ثم الفضائل العقلية التي تعبر عما يتمتع به الحاكم من قدرات، كالذكاء والفطنة، ونفاذ البصيرة، وقوة الفراسة، وغيرها .

أما العنصر الثاني الذي يدخل في تشكيل القيم الأخلاقية، فيتمثل في الجانب الديني، بما ينطوي عليه من صفات التدين، والعبادة، والغيرة على الدين، والجهاد في سبيله، وما وافق ذلك.

ويختص المحور الثاني الذي تُصَنَّفُ ضمنه صفات المدح السلطاني بالسيرة الحربية للحاكم . حيث سعى الشعراء إلى استجماع صفات القائد المتفوق، والسياسي المحنك، الذي يقوى على حماية الدين والوطن والرعية. وركزوا في ذلك على إبراز علامات القوة والشجاعة

---

(1) المصدر السابق، ص 177 .

والبأس وغيرها من المظاهر التي تُقدم الحاكم في صورة الفارس البطل.كما أضافوا إلى هذه الصورة ما يدعمها ويزيدها حصانة ومَنَعَةً، فحدثونا عما يمتلكه هذا القائد من جيوش جرارة، تتصف بكل مقومات النصر وعلامات التفوق .

كما اعتنوا في هذا المحور بنقل بعض المشاهد الحربية، قد تكون واقعية أحيانا، وقد تكون متخيلة أحيانا أخرى – كما أفاضوا في وصف الأداة الحربية، من خيل، وسلاح بأنواعه، لتكون شاهدا على ما توفر لهذا الملك أو ذاك من قدرات حربية تؤهله للنصر .

ومن الواضح أن هناك اهتماما كبيرا بعنصر السيرة الحربية لدى هؤلاء الشعراء، وهو اهتمام يكشف عما كان يميز الساحة السياسية في المغرب والأندلس من قلق يكاد لا ينقطع، مصدره نوعان من الصراع:صراع خارجي ضد قوى الشرك من الصليبيين الذين قويت شوكتهم إثر موقعه "العقاب" المشؤومة. فازداد تكالبهم على البلاد الإسلامية، ومحاصرة الإسلام ، بل وإخراجه تماما إلى ما وراء البحر .

ويتمثل النوع الثاني، في ذلك الصراع بين الإمارات المغربية الثلاث، كما سبق توضيحه.

من هنا كان التركيز على السيرة الحربية للحاكم بوصفه حامي حمى الدين والوطن. ومن هنا أيضا نلتمس المبررات لذلك الإسهاب الذي وقع فيه شعراء المولديات في القسم الخاص بمدح السلطان، إلى درجة ان شغل ما يقارب أو يساوي ثلث القصيدة، بل إنه في بعض القصائد قد جاوز الثلث، كما هو الحال مثلا في قصيدة الثغري "الميمية " (سر المحبة بالدموع يترجم)[1]، حيث استهلك هذا المقطع ثلاثين بيتا من أصل سبع وثمانين بيتا. وفي " نونيته " (ذكر الحمى فتضاعفت أشجانه) [2] تسعة وعشرون بيتا من أصل ثمانية وخمسين بيتا. وعند ابن زمرك الغرناطي، بلغ عدد أبيات هذا القسم في "لاميته" (لو كنت أعطى من لقائك سولا)[3] واحدا واربعين بيتا من اصل مائة وتسعة أبيات. وهناك مزيد من الأمثلة على هذه النسبة التي جاوزت الثلث، لا يتسع المقام لرصدها. وإنما هذا يدلنا على أن وقفة الشعراء عند المديح السلطاني بعامة، وسيرته الحربية بخاصة، كانت وقفة متأنيةوان هذا القسم شكل جزءا أصيلا في بناء المولدية .

---

(1) التنسي محمد بن عبد الله ، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان ، ص 169 إلى 178 .

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 44 إلى 47 .

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 475 إلى 480

على أن ما ينبغي ملاحظته في هذا المديح السلطاني، هو هذه المبالغة التي تصل إلى حد الإفراط، والخروج عن جادة الصواب، بالكيفية التي جعلت بعض الشعراء – مثلا – يتسامون بكرم الممدوح إلى مستوى كرم السماء، بل إن منهم من رأى في جوده ما يفوق جود السماء، على شاكلة ما نقرأ في مولدية الثغري، حيث يقول :(1)

مَهْمَـا يَجُدْ فالغيـثُ دونَ عَطَـائِـهِ   مَا إِنْ يُعَـارِضُ جُـودَهُ هَتَّـانُـهُ

او كما هو الحال عند ابن زمرك في قولـه :(2)

أوْ يَخلـفُ الناسَ الغَمَـامُ و أَمْحَلُـوا   بِنِـدَاهُ لاَ تَخْشَى العُفَـاةُ مُحُـولاَ

فالمبالغة واضحة على مستويين، على مستوى الكم بالنظر إلى ما خص به السلطان داخل المولدية في مقابل مدح الرسول (ﷺ) إذ نجده يساويه او يكاد في عدد الأبيات .

اما على المستوى النوعي، فهذان البيتان شاهد على ما وقع فيه هؤلاء الشعراء من مبالغة وغلو. وربما وجدنا تبريرا وعذرا باعتبارهم شعراء بلاط، لأن هذا يفرض عليهم أن يرتقوا – ما امكنهم – بالممدوح لينالوا رضاه ويحظوا عنده بالتقريب.

وقد تكون المنافسة بين هؤلاء داخل القصر باعثا على شيوع هذه الظاهرة. على أنهم، إضافة إلى هذا وذاك، يمتثلون إلى حد كبير لذلك الحكم النقدي الذي يبيح لهم المبالغة في هذا المقام، والذي نصه: "فأما مدح الخلفاء فيكون بأفضل ما يتفرع من تلك الفضائل وأجلها واكملها، كنصرة الدين، وإفاضة العدل، و...وينبغي أن يتخطى في أوصافهم من جميع ذلك حدود الاقتصاد إلى حدود الإفراط، وأن يترقى عن وصفهم بفعال ما يكون حقا واجبا إلى تقريظهم بما يكون من ذلك نافلة وفضلا". (3)

وإذا كان شعراء المولديات قد أسلموا العنان لشاعريتهم في مدحهم السلطاني فإنه ينبغي الا يفهم من ذلك أنه يمثل استقصاء حقيقيا لصفات الممدوح، وإنما هي مجموع الصفات التي يتمناها الشاعر، وسعى إلى تحقيقها في الحاكم، وترسيخها في المجتمع. إنه يعبر عن طموحه من خلال رسم هذه الصورة المثال والشخصية النموذج التي تنطوي على كل القيم التي يرتضيها الناس ويتطلعون إليها .

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 46 .

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 479 .

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء ، ص 170 .

خاتمة القصيدة

الخاتمة هي آخر ما ينتهي إليه الشاعر في قصيده، وتلتقطه الأسماع. وهي من الأهمية بحيث نالت من عناية النقاد القدامى ما يكاد يضاهي عنايتهم بالافتتاح، فعدُّوها قاعدة القصيدة وألحوا على تحسينها. يقول ابن رشيق : " أما الانتهاء، فهو قاعد ة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع. وسبيله أن يكون محكما، لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه. وإذا كان أول الشعر مفتاحا له، وجب أن يكون الآخر قفلا عليه "[1].

وقد أكد حازم القرطاجني أيضا على أهمية الخاتمة، وطالب بضرورة تجويدها بحيث تكون أحسن مما وقع في حشو القصيدة. واشترط فيها مجموعة من الشروط، يلخصها في قوله: " فأما ما يجب في المقاطع على ذلك الاعتبار، وهي أواخر القصائد، فأن يتحرى أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة. وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس "[2]. وأضاف إلى ذلك شرط مطابقة الكلام لمقتضى الحال، قائلا : " وأما الاختتام، فينبغي أن يكون بمعان سارة فيما قصد به التهاني والمديح، وبمعان مؤسِّية فيما قصد به التعازي والرثاء. وكذلك يكون الاختتام في كل غرض بما يناسبه. وينبغي أن يكون اللفظ فيه مستعذبا والتأليف جزلا متناسبًا، فإن النفس عند منقطع الكلام تكون متفرغة لتفقد ما وقع فيه، غير مشتغلة باستئناف شيء آخر". [3]

ونحن حينما نعود إلى شعر المولديات سنلمس أن الشعراء قد استجابوا إلى حد كبير لهذه الأحكام النقدية، من خلال تلك الصيغ التي اختاروها لخواتيمهم، فقد تنوعت مضامينها بين الدعاء للسلطان، والفخر بالشاعرية، أو الصلاة على النبي وإرسال التحية والسلام. كما تضمنت أيضا التضرع والاستشفاع، وهذا ما ينسجم وطبيعة غرض المولدية، الذي يتوزع على موضوعين : المديح النبوي، ومدح السلطان الحاكم .

أما من الناحية الفنية، فالملاحظ أن الشعراء قد حرصوا أكثر على تجويد هذا المقطع، فألبسوه حللا بيانية أضفت عليه قيمة جمالية خاصة – كما سيتضح – واختاروا له الأسلوب

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1 ، ص 239 .

(2) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء ، ص 285 .

(3) المصدر نفسه، ص 306 .

المتين، واللفظ الرقيق العذب الذي يوائم مقام الدعاء، أو الصلاة والتسليم، أو التهنئة، او التسامي بالشاعرية .

ونميز في القصيدة المولدية بين نوعين من الخاتمة، من زاوية ما احتوته من عناصر او مضامين؛ فهناك الخاتمة " المفردة " التي اكتفت بعنصر واحد فقط، وهناك "المركبة" التي احتوت على عنصرين أو أكثر .

ومن صيغ الخاتمة المفردة، تلك التي وردت في شكل دعاء للسلطان فحسب. وكما هو معلوم فإن الاختتام بالدعاء – بعامة – يعد في نظر النقد مستثقلا ومكروها، يترفع عنه كبار الشعراء، ولا يقع فيه إلا الضعفاء منهم. لكنه مستحب وجائز، إذا تعلق بالحكام والملوك، مثلما يؤكد ابن رشيق في قوله : " وقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء، لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك ". [1] فكان هذا الاستثناء مسوغا للشعراء كي يعتمدوا مثل هذه الخاتمة التي ضمنوها الدعاء للسلطان بدوام الملك، والعز، والنصر الإلهي. فقد دعا الشاعر أبو عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي للملك أبي حمو موسى الثاني في آخر مولديته بثبات الملك، ونفاذ الأمر قائلا : [2]

فَـلازَالَ أمـركـم نَـافِـذًا ... ومُلْكُكُمْ ثابتًا غيرَ زَائِلْ

وفي نموذج آخر لعبد الله بن لسان الدين ، يدعو للسلطان النصري أبي الحجاج بطول البقاء وامتداد العمر، فيقول : [3]

فَدَامَ لَنَا مَا سَرَى في الـرِّيَاضِ ... نسيمُ الصَّبَا ومَهَبُّ القبـولِ
وحَـنَّ مشـوق لأرضِ الـحِجَازِ ... إذَا لاَحَ إيمَـاضُ برقٍ كليـل

ومن هذه الصيغ التي اكتفى فيها الشعراء بعنصر واحد، تلك التي تضمنت الفخر بالشاعرية فقط. كما هو الحال مثلا في قصيدة ابن الأحمر "الرائيته " التي انهاها بقوله: [4]

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 241 .

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 49 .

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص 292 .

(4) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، ص 382 .

وَخُذْهَا فَآدَابُ الدُّنَى قَدْ سَمَتْ بِهَا وَقَدْ طَابَ منها نَظْمُهَا ونثَارُهَا
أَلَيْسَت سُيُوفُ المُلْكِ سُلَّتْ بِهَا فَمَا تُطَاقُ مَضَاءً حينَ تَنْضَى شِفَارُهَا
حَوَتْ مِنْ كثيرِ المَجْدِ أَبْهَى نهايةٍ بِمَا ليسَ نزرًا حينَ يُعْلَى نِزَارُهَا

فهو يسمو بقصيدته إلى درجة أن عدها مفخرة الآداب، شعرا ونثرا وهي من قوة البيان وبلاغة التأثير بحيث حركت النفوس واستثارت الهمم، وأخرجت السيوف من أغمادها. وإمعانا في التسامي بالشاعرية أكثر، راح ابن الأحمر يعلن أن وقع قريضة اشد مضاء، وأبعد أثرا من وقع السلاح. وهي – القصيدة – وقد كُللت بهذه النهاية البليغة – على إيجازها – قد أُلبست حلة من المجد تحفظ لها البقاء والخلود .

ومثلما اكتفى الشعراء في بعض خواتيمهم بعنصر واحد، فقد جمعوا أيضا بين العنصرين: الدعاء للسلطان، والفخر بالشاعرية. وكانت هذه الصيغة هي الأكثر تداولا بينهم فيما بين أيدينا من النصوص .

ومن النماذج التي نستدل بها في هذا المقام، ما ورد في خاتمة مولدية لسان الدين ابن الخطيب " الدالية "، حيث يقول : [1]

فَدُمْ مِنْ دِفَاعِ اللهِ تَحْتَ وِقَايَةٍ كَفَاكَ بِهَا أن تَسْحَب الحَلَقَ السَّرْدَا
وَدُونَكَهَا مِنِّي نَتِيجَةَ فِكْرَةٍ إذا اسْتَرْشَحَتْ للنَّظْمِ كانَتْ صفَاصَلْدَا
وَلَوْ تَرَكَتْ مِنِّي الليالي صُبَابَةً لأَجْهَدْتُهَا رَكْضًا وأرْهَقْتُهَا شَدًّا
ولكنَّهُ جَهْدُ المُقِلِّ بَلَغْتُهُ وَقَدْ أوضح الأعْذَارَ مَنْ بَلَغَ الجَهْدَا

فقد ضمن هذه الخاتمة، الدعاء – أولا – للسلطان أبي سالم المريني بأن تحفظه العناية الإلهية، التي تقيه شر الأعداء، وتكفيه حمل السلاح. ثم تحوّل مباشرة إلى الفخر بشعره، ليرتفع به على سائر النظم ،حين شبهه بالصخرة الصلبة في الثبات والمقاومة ، مشيرا بذلك إلى قيمة قريضه وبلاغة قوله، التي تحفظ له التفوق إذا ما أُخضع لمحك الامتحان وميزان المفاضلة .

ومع كل ذلك، فهو يعترف في الأخير أنه " جهد المقل ". وربما كان ذلك تواضعا منه أمام الحضور الذين كان يتقدمهم السلطان من جهة، وعظمة المناسبة من جهة ثانية .

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479.

وهناك من اضاف إلى هذا المضمون، الصلاة على النبي، كما نقرأ في نموذج الثغري الذي يقول فيه: [1]

فاسْلَمْ أميرَ المسلمينَ مُؤَيَّداً ... في غِبْطَةٍ مَوْصُولَةٍ بِدَوَامِ
دَامَتْ عُلاَكَ فَلَيْسَ مثلك في العُلاَ ... سَامٍ ولاَ لَكَ في المُلُوكِ مُسَامِ
واسْعَدْ بِدَهْرٍ نحو أَمْرِكَ يَنْتَهِي ... والَيْكَ يُلْقَى طَائِعًا بِزِمَامِ

إنه يدعو لملكه بالسعادة الموصولة، والتأييد الدائم، والعز والسمو المستمر. ثم يقدم له ما هو من قبيل التهنئة على ما بلغه من سلطان، ونفاذ في الأمر، حتى أن الدهر غدا طوع يديه.

بعد هذا ، يعلو بقريضه، مشبها إياه بالروضة الغناء التي تستمد خصوبتها من غيث الممدوح قائلا : [2]

واقْطُفْ مِنَ الأشعارِ رَوْضًا جَادَهُ ... من جُودِكَ الفَيَّاضِ صَوْبَ غَمَامِ
رَوْضٌ كَأَنَّ ثَنَاكَ في أثْنَائِهِ ... عَرْفُ الصَّبَا وحُلاَكَ زهرُ كِمَامِ

إلى أن يقول مصليا على المصطفى (ﷺ) :

خُتِمَت بِذِكْرِ المُصْطَفَى فَكَأَنَّهَا ... نَفَحَاتُ مِسْكٍ عندَ فضِّ خِتَامِ
صَلَّى عليه مَنِ اصْطَفَاهُ كَرَامَةً ... ازكَى صَلاَةٍ شُفِّعَتْ بِسَلاَمِ

ومن مضامين الخاتمة المركبة، تلك التي تجمع بين الدعاء للسلطان، والصلاة على النبي. ويكون الشاعر بذلك قد أنهى قصيدته بما له علاقة مباشرة بموضوعي المولدية على السواء، مدح الرسول (ﷺ)، ومدح الحاكم الذي ينشد هذا الشعر أمام حضرته. يقول أبو القاسم البرجي في آخر مولديته " البائية " : [3]

لاَزَالَ مُلْكُكَ والتَّأْيِيدُ يَخْدُمُهُ ... تَقْضِي بِخِفْضِ مُنَاوِيهِ قَوَاضِبُهُ
وَدُمْتَ فِي نِعَمٍ تَضْفُو مَلاَبِسُهَا ... في ظِلِّ عزِّ عُلاً تَصْفُو مَشَارِبُهُ
ثم الصلاةُ على خَيْرِ البَرِيَّةِ مَا ... سَارَتْ إِلَيهِ بِمُشْتَاقٍ رَكَائِبُهُ

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج 2، ص 214 .

(2) المصدر نفسه، ص 214 .

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 299.

حيث يدعو لِمَلِكِهِ بدوام العز واستمرار المُلك المعزز بالنصر والتأييد. ثم يثني بالصلاة على الرسول (ﷺ) صلاة تترى موصولة ما تواصلت خطا الركبان صوب بقاعه المقدسة .

ونشير أخيرا إلى صيغة أخرى للخاتمة، جمعت بين الدعاء للسلطان، وتهنئته بذكرى المولد النبوي، ثم الصلاة على النبي. على غرار ما نجد في قصيدة عبد العزيز بن ابي سلطان " القافية". يقول فيها :[1]

فاسْلَمْ أميرَ المُؤمنينَ لأُمَّةٍ — أفوَاهُهُمْ ما إن بغَيْرِكَ تَنْطُقُ
واهْنَأْ بهَا مِنْ ليلةٍ نَبَوِيَّةٍ — جاءت بأكْرَم مَنْ به يُتَعَلَّقُ
صَلَّى عليه اللهُ ما هَبَّتْ صَبَا — واهتزَّ غُصْنٌ في الحديقةِ مُورِقُ

أو كما فعل الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان في "الميمية"،إذ ضمنها - إلى جانب التهنئة بمناسبة المولد، والدعاء للسلطان - عنصر الفخر بالشاعرية، فقال:[2]

خُذْهَا إليكَ مَدَائِحًا أَهْدَيْتُهَا — كالزَّهْرِ يطلعُ زهرَها اكمامُهَا
واهْنَأْ بمِيلادِ الرَّسُولِ مَسَرَّةً — خَفَقَت على دينِ الهُدَى اعلامُهَا
واخْلُدْ وَدُمْ ما خَلَدَتْ أَمْدَاحُهُ — كالمِسْكِ يَنْفَحُ بَدؤُهَا وخِتَامُهَا

من خلال النماذج المتقدمة، نصل إلى القول بأن شعراء المولديات قد حرصوا على إنهاء قصائدهم بخاتمة مناسبة، فهي إما أن تتعلق بالصلاة والتسليم على رسول الله(ﷺ) الذي يشكل الموضوع الأساسي في هذا الغرض الشعري. وإما بالدعاء للسلطان الحاكم، الذي ترفع إليه المولدية، ويخصص قسم منها لمدحه. أو بالفخر بالشاعرية، وهي خاتمة لها صلة بالشاعر الذي يسعى داخل ذلك الجو الاحتفالي العظيم الذي يضم لفيفا من شعراء البلاط البارعين، اين تقام المباريات الشعرية بحضور الخليفة، إلى أن يحرز قصب السبق، وفضل التقديم امام نظرائه، حتى يعزز بقاءه، ويحفظ مكانته داخل القصر، ويحظى أكثر بعطف الحاكم وكرمه. ولهذا نجد أن كثيرا من الشعراء لم يفوتوا الفرصة في هذه المناسبة، وقصدوا إلى اختتام قصيدهم بهذا العنصر، بغرض لفت أنظار السلطان إلى قيمة شعرهم، وبلاغة قولهم.

وأخيرا، فإننا يمكن ان نميز بين نوعين من الخاتمة داخل القصيدة المولدية، فهي إما مفردة، تقتصر – فقط- على عنصر من العناصر السالفة الذكر. وإما ان تكون مركبة،

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117-118/

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني و إياه الزمان، مخطوط، الورقة 68

تجمع بين عنصرين، كأن تتضمن الدعاء للسلطان والفخر بالشاعرية، أو أن تكون للمزاوجة بين الدعاء للسلطان والصلاة على النبي. وقد تكون من ثلاثة عناصر، فتتشكل من : الدعاء للسلطان، الفخر بالشاعرية، والصلاة والتسليم على المصطفى (ﷺ). أو ان يستبدل في هذه الأخيرة عنصر الفخر بالشاعرية، بالتهنئة بالمولد النبوي الشريف .

الباب الثاني

بناء الشكل

تمهيد:

الفصل الأول: اللغة

الفصل الثاني: الأسلوب

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية

تمهيد

سبق في الباب الأول أن وقفت الدراسة عند بناء المضمون في القصيدة المولدية. وأن هذا المضمون القائم على تعدد الموضوعات، قد انضوى داخل بنية مركبة يميز فيها الدارس بين ثلاثة فضاءات، أو أقسام واضحة: حيث احتوى القسم الأول منها على المقدمة بأنواعها المختلفة؛ كأن تكون في الطلل، أو الغزل، أو الرحلة إلى البقاع وإظهار الشوق إليها، أو في الشباب والشيب. وهي المقدمات الواسعة الحضور في النص المولدي. وتُضاف إليها، مقدمات أخرى، منها: الحمد والتسبيح، وزجر النفس، والاعتراف بالذنب والاستغفار.

على أن الشاعر قد يكتفي بمقدمة واحدة، أو يجمع بين مجموعة من المقدمات، قبل أن يَلُجَ الموضوع.

ثم يأتي القسم الثاني، وهو الذي يعني بمدح الرسول(ﷺ)، والإشادة بذكرى مولده. بكل ما يحمل هذا المحور من مضامين ومعان عديدة ومتنوعة، تشارك في تشكيل البناء العام لمضمون هذا القسم، الذي يعد مركز ونواة القصيدة المولدية. لذا حمل اسم الموضوع الرئيس.

أما القسم الثالث، فيتضمن مدح السلطان الذي تُرفع إليه المولدية، وتُنشد بمجلسه ليلة الاحتفال. ويشكل موضوعا ثانيا، أو بالأحرى موضوعا ثانويا بالنظر إلى الموضوع المحوري الذي سبقه.

وتُختَتَم هذه الأقسام بخاتمة هي قاعدة القصيدة. وقد توزعت على مجموعة من المضامين؛ كأن تكون في الدعاء للسلطان بالنصر والتأييد وثبات الملك، والفخر بالشاعرية. أو في الصلاة والتسليم على النبي، أو في التضرع والاستشفاع .

هذا المضمون المتعدد الموضوعات هو الذي شكل جسد القصيدة المولدية وبناءها العام. وقد استوعبه ذلك الإطار التقليدي المعروف، الذي سبق له أن كان قالبا للقصيدة العربية القديمة. حيث أكد النص المولدي من خلال هذا البناء مدى وفاء أصحابه لتلك التقاليد التي استوفت أسسها واستكملت ملامحها مع تلك الطليعة المبدعة من شعراء العرب قبل الإسلام .

والحقيقة أن الحديث عن بناء المضمون لا يمكن أن يتم بعيدا عن دراسة الشكل أو بمعزل عنه. ولأجل هذا، لم يفصل الباب الأول من هذه الدراسة بين المضمون والشكل. فتضمن البناء الفني للقصيدة المولدية من حيث هيكلها العام، وما احتواه ذلك المعمار من مضامين وموضوعات ومعانٍ.

واستكمالاً لدراسة البناء الفني في القصيدة المولدية ستسعى الدراسة في هذا الباب إلى التعرف عن طبيعة الأدوات الفنية التي توسل بها الشعراء في بناء النص المولدي من الداخل. أو ما يمكن أن يشكل التصميم الداخلي للقصيدة المولدية، في مقابل التصميم الخارجي الذي هو الإطار العام الذي تُفْرَغُ فيه المعاني والمضامين.

أما هذه الوسائل، فيمكن حصرها في ثلاثة محاور كبرى، أو أدوات رئيسية تتضافر وتتكامل في بناء النص الشعري. وهي : اللغة والأسلوب- الصورة – والموسيقى.

وتعد هذه الأدوات من الأهمية. بحيث تتوقف عليها قيمة النص وجودته الفنية. فقد ينجح الشاعر في إحكام تصميمه الخارجي للقصيدة، لكنه- مع ذلك- قد يخفق في تقديم نص جيد، إذا كانت إمكانياته التشكيلية ضعيفة، ولم يوفق- بالتالي- في تطويع أدوات التشكيل الشعري، بالكيفية التي تضمن الجودة والتميز لعمله الإبداعي.

وعلى هذا، تتضح أهمية هذه الأدوات في عملية البناء الفني، وتتحدد جدوى دراستها بالنسبة لأي ممارسة نقدية تسعى إلى الوقوف على القيمة الحقيقية للنص.

وانطلاقا من هذه القناعة، ستهتم الدراسة في هذا القسم منها إلى محاولة الكشف عن الملامح العامة التي ميزت أدوات التشكيل الشعري في النص المولدي، وصياغة موقف نقدي من خلال تلك الملامح، يتطلع إلى رصد القيمة الفنية للقصيدة المولدية .

الفصل الأول

اللغة

أولا: المعجم الشعري

1- القاموس الديني

2- القاموس القديم

ثانيا: البناء اللغوي و علاقته بالأداء الفني و المعنوي

1- البنية الصرفية، و المبالغة في المعنى

2- المستوى النحوى

اللغة رمزٌ للوجود وتعبير عنه. وإذا كان على الإنسان ان يتعامل مع هذا الوجود بكل تفاصيله وعناصره، فينبغي له أن يستوعب هذه الأداة كي يتمكن من التعامل معه. إذ هي كما يراها ساسين عساف: "محاكاة للطبيعة، ومجموعة رموز دالة على الأفعال والأشياء، إنها تحاكي، تُصوّر، وترمز" .[1]

والشاعر باعتباره إنسانًا مبدعًا، يتعيَّن عليه أن يكون أكثر استيعابًا وَتَمَكُّنًا من اللغة في وضعها العادي أولا. ثم أن يكون على دراية واسعة وعميقة بما تنطوي عليه من اسرار وقواعد، وما تختزن من أبعاد وطاقات تعبيرية. ذلك أن اللغة الشعرية وإن كانت مستقاة من معجم اللغة العادية، فإنها تنأى بعيدا عن الاستخدام المعجمي،فهي بما تحمله من رؤى، وأخيلة، ومشاعر، تغدو أداة لخلق جديد، تُشِيعُ من المعاني والأبعاد مالا تستطيعه لغة الاستخدام العادي." فالكلمات لدى الشاعر ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية –وإن كان الشاعر لا يغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات – وإنما هي تجسيد حي للوجود".[2]

وفي هذا التجسيم الحي الوجود لا تكون اللغة الشعرية جافَّةً مُفرغةً من عبوة المشاعر وزخم الخيال والفكر، إنما يُلبسُهَا الشاعر من روحه ومواقفه ورؤاه ما يجعلها كفيلة بأداء المعنى وتوصيل الفكرة بطريقة آسرة متميزة، تبتعد عن النثرية، وتخترق الأداء المعجمي إلى آفاق أرحب.

من هنا، نلتقي بموضوع الصلة بين اللغة الشعرية والتجربة، وهي صلة أكيدة لا يمتد إليها الجدل، ذلك أن الكلمة " تمثل الأشياء لا كما هي بل كما يكون وقعها في النفس".[3]ويضيف ساسين عساف مؤكدا: " إن اللغة الشعرية غير مستمدة من معجم اللغة ولكن من معجم الحالات النفسية. من هنا فإن هذه اللغة تأخذ الأبعاد الوجدانية، وتتخلى عن طبيعتها المعجمية المجردة الجامدة " [4] وهذا ما حدا بمحمد غنيمي هلال إلى القول بأن اللغة:

(1) عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع/ بيروت –(1) لبنان، 1982، ص 15.

(2) الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط 3 ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت–لبنان 1984 ص64.

(3) عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 15.

(4) المرجع نفسه، ص 17.

"رموز حالات نفسية، هي مادة للفكر، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام النفسي الداخلي" .[1]

وبالتالي، فإن هذه الرموز/ اللغة، تختلف في توظيف الشعراء باختلاف تجاربهم، وما تقتضيه طبيعة الحالة النفسية التي يعيشونها لحظة الإبداع. حيث تتوارد الألفاظ على الشاعر بما يُلَبّي حالته الشعورية، ويستجيب لموقفه النفسي أساسا. يقول مصطفى منذور بهذا الشأن وبشيء من التفصيل: " والذي لا شك فيه هو أن الألفاظ التي يقع عليها الشاعر تأتيه من خلال دوافعه الانفعالية أولا، ثم من رَجْعِ صدى الدوافع العقلية ثانية. وهذه الدوافع هي التي تجعل الألفاظ ممثلة للتجربة، وإن لم يَعِ الشاعر سياحتها. الألفاظ عند الشاعر هي صلب تجربته".[2]

ولعله بهذا، قد اتضح بأن للتجربة دورها المحوري في صياغة لغة الشعر وانتقاء مفرداتها. ويُصبح مفهوم الخلق الأدبي متوقفا على مدى تحكُّم الشاعر في الأداة اللغوية، وكيفية تطويعها للإفصاح عن مكنوناته وأفكاره، وهذا بما يبثُّ فيها من روحه ومشاعره .

وبذلك ، فإن توفيق الشاعر أو إخفاقه موكول إلى مدى نجاحه في الربط بين المناسبة، أو الحالة النفسية، والمفردات المعبرة عنها. أو بين التجربة الشعورية واللغة المجسّدة لها.

ونقصد بالمناسبة هنا، موضوع العمل الإبداعي، فلكل موضوع تجربته، ولكل تجربة موضوع، بحيث لا يمكن الحديث عنهما منفصلين. وأن ما قيل عن صلة اللغة بالتجربة، هو نفسه ما يقال عن علاقتها بالموضوع. ويصبح نجاح الشاعر متوقفا على درجة توفيقه في تحقيق المواءمة بين اللغة والموضوع.

بهذا، تتضح خطورة الدور الذي تقوم به اللغة باعتبارها الأداة الأولى في صياغة التجربة، أو بالأحرى، العمل الإبداعي، بالكيفية التي تجعلها: " ذات أهمية غير عادية في دراسة الشعر".[3]

وعليه، فإن اي دراسة تتطلع إلى تقييم عمل إبداعي ما، لا بّد لها أن تقف أولا عند هذه الأداة، محاولة الكشف عن أهم خصائصها وظواهرها الفنية، ومدى استيعابها للتجربة

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، بيروت، 1982 ، ص 41 .

(2) منذور مصطفى، اللغة والحضارة، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1974، ص 127-128.

(3) ويليك رينيه، و وارين أوستن، نظرية الأدب ، ترجمة : نجم الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- لبنان، 1988، ص181.

ونجاحها في التعبير عن الموضوع. وهو ما سنحاول أنْ نستجْليه في القصيدة المولدية؛ فكيف تعامل شعراء المولديات مع موضوعهم على مستوى اللغة؟. وما درجة توفيقهم في خلق الانسجام والتوافق بين اللغة ومضمون التجربة ؟. وهل استوعب المعجم الشعري للقصيدة المولدية ذلك البناء المركب، القائم على تعدد الموضوعات (الوحدات)، من مقدمات، على اختلافها وتعددها، إلى موضوع المولدية الذي يتوزع بدوره على موضوعين :أحدهما أساس، وهو مدح الرسول (ﷺ). والآخر ثانوي، ويتعلق بمدح السلطان راعي المناسبة ومُحيي الذكرى ؟. وإلى أي مدى تحقق الانسجام بين هذا المضمون، واللغة المعبرة عنه؟. وهل كان لطبيعة الموضوع – الدينية – تأثيرٌ في تشكيل المعجم الشعري ؟. وما مستوى هذا التأثير؟. وما أهم الظواهر اللغوية والأسلوبية التي ميزت لغة هؤلاء الشعراء .

كل هذا، سأحاول الإجابة عنه من خلال دراسة عنصر اللغة على مستويين: مستوى دراسة المعجم الشعري، ورصد طبيعته والتعرُّفِ على مكوناته. ثم دراسة البنية اللغوية في علاقتها بالأداء المعنوي والفني، وذلك على المستويين: الصرفي والنحوي. وتحديدا، رصد ودراسة أهم الصيغ الصرفية والأدوات النحوية التي كان لها حضورها وتأثيرها القوي في تشكيل المعنى داخل القصيدة المولدية .

1- المعجم الشعري

سبق وأن وقفنا على علاقة اللغة بالتجربة الشعرية، وما ينبغي أن يكون من تفاعل وتجاوب لهذه الأداة مع طبيعة الموضوع، والموقف النفسي للذات المُبدعة .

وبحكم ان موضوع المولدية يتجاذبه جانبان أساسيان: الجانب الديني أولا، لأن هذا الشعر يتناول بالمدح والثناء شخصية دينية هي شخصية رسول الإسلام، محمد (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده المباركة . والجانب الثاني، ويتصل بطبيعة الموضوع التقليدية إن صح التعبير مما استدعى لغةً تستجيب إلى حد بعيد لهذه الطبيعة، حيث يكتشف الباحث في الشعر المولدي منذ القراءة الأولى ذلك التعامل التقليدي لهؤلاء الشعراء مع الموضوع، إن على مستوى الشكل، أو المضمون .

على أساس من هذا ، فإن لغة المولدية يمكن أن تُصنَّف ضمن قاموسين أساسيين هما: القاموس الديني ، والقاموس القديم .

1-1 القاموس الديني

إن القراءة الفَاحصة لمعجم القصيدة المولدية تُحيل الباحث مباشرة إلى المرجعية الدينية، ذلك أن اللغة الدينية تَغمُرُ القصيدة بشكل لافت للانتباه. ولهذا الجانب ما يبرره، وربما يكفي مبدئيا أن نشير إلى أن الموضوع ديني بالدرجة الأولى.

ويتوزع هذا القاموس على محورين كبيرين، هما:محور اللغة القرآنية. ومحور يتعلق بتلك اللغة التي لها صلة مباشرة بالذات المحمدية كشخصية دينية نبوية .فبحكم هذه الصلة، اكتسبت مفرداتها مسحة دينية. وهي مفردات يمكن أن تندرج ضمن حقلين أساسيين:حقل يتضمن لغة المعطيات الخاصة لشخصية الرسول (ﷺ)، وآخر يضم لغة المعطيات العامة لهذه الشخصية .

أ - اللغة القرآنية

ينبغي أن نشير –بدايةً- أن القاموس القرآني هو في أصله قاموس قديم. لأن لغة القرآن هي لغة العرب التي كانوا يتداولونها في عصر ما قبل الإسلام. غير أنَّ القصد هنا هو أن هناك مفردات كثيرة التواتر والتداول في النص القرآني، أو أنها تنطوي على معنى ديني. وهي التي سنخصُها بمحور اللغة القرآنية.

ومن الطبيعي أن تستلهم القصيدة المولدية كمًّا كبيرا من هذه اللغة بحكم موضوعها الذي يتناول بالمدح – اساسًا – شخصية النبي محمد (ﷺ)، حامل رسالة الإسلام التي نصُها القرآن الكريم ، هذا من جهة. ومن جهة ثانية ، فإن الشعراء المسلمين عامة ومادحي الرسول(ﷺ) منهم خاصة، قد اتخذوا من النص القرآني مرجعية أساسية، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون، وقد وجدوا في اللغة القرآنية بما تمتاز به من دقة في التعبير والوصف، وما تحتويه من طاقات تعبيرية، وخصائص موسيقية متميزة، خاصة ما يتصل بالانسجام والتَّناسق، وكذا التناغم الواضح بين إيقاع الكلمة ومعناها، وغير ذلك من السمات والخصوصيات. لكل هذا، وجد شعراء المولديات في هذه اللغة ما يثرى أساليبهم، ويرتقي بها فنيا، فسعوا إلى معانقة الأسلوب القرآني، وطعَّموا معجمهم الشعري بمفردات القرآن، بصورة تكاد تكون طاغية في بعض القصائد .

على أن المعجم القرآني يكون أكثر حضورا في موضوع القصيدة؛ اي في المقطع المتعلق بمدح الرسول (ﷺ) وتعظيم مولده الكريم. حيث يجد الشاعر فرصته لاستلهام اللغة القرآنية.

وخصوصا، عندما يتعلق الأمر بتعداد مناقب الرسول (ﷺ) وأخلاقه ومآثره، أو بالإشادة برسالة الإسلام وما كان لها من فضل على البشرية، أو عند تعظيم البقاع المقدسة، وما شابه ذلك من المعاني والمضامين التي احتواها هذا المقطع،والتي بدورها مستقاة من المضمون القرآني.

ومن النماذج التي استوحت اللغة القرآنية بشكل واضح، قول ابن زمرك من قصيدته اللامية، مشيدا بالبيئة الحجازية التي كانت مهدًا لدعوة الإسلام، وفضاءً ضم أنفاس الرسول(ﷺ). ففازت بذلك الشرف العظيم واكتست قدسيةً و جلالاً:[1]

بمنازِلِ الوحيِ التي قَدْ شُرِّفَتْ ... قد شافهَتْ أعلامُها التَّنْزيلاَ
بِمَعَاهِدِ الإيمانِ والدِّينِ التي ... قد صافحَتْ عَرَصَاتُها جبْرِيلاَ
ومُهَاجَرِ الدِّينِ الحَنِيفِ وأهْلِهِ ... حيث استَقَرَّ بِهِ الأمانُ دَخِيلاَ
دارِ الرسولِ وَمَطْلَعِ القَمَرِ الذي ... إبْدارُهُ مَا فَارَقَ التَّكْمِيلاَ
يا حبَّذَا تلكَ المعالِمُ والرُّبَى ... يا حبَّذَا تلكَ الطلولُ طُلُولاَ
حيثُ الرسالةُ فُصِّلَتْ أحْكَامُهَا ... لِتُبَيِّنَ التَّحْرِيمَ والتَّحْلِيلاَ
حيثُ الشريعةُ قد رَسَتْ أَرْكَانُها ... فالنَّصُّ مِنْهَا يَعْضُدُ التَّأْوِيلاَ
حيثُ الهُدَى والدِّينُ والحقُّ الذي ... مَحَقَ الضَّلاَلَ وأَذْهَبَ التَّضْلِيلاَ
حيثُ الضَّرِيحُ يَضُمُّ أكرمَ مُرْسَلِ ... واجَلَّ خلقِ اللهِ جيلاً جيلاَ

فالقارئ لهذه الأبيات – وقد أُخذت وفق ترتيبها في القصيدة بصورة متتالية – يلحظ أن المعجم القرآني يعمرها بشكل واضح، وأن الشاعر قد وزع ما اقتبسه من مفردات القرآن توزيعا شمل كل الأبيات، باستثناء البيت الخامس. ومن هذه المفردات: الوحي، التنزيل، الإيمان، جبريل، الدين الحنيف، الرسول، النبوة، الحق، المُبين، الرسالة، فُصّلَت أحكامها، التحريم، التحليل، الشريعة، الهدى، مَحَقَ الضلال، التضليل، مرسل، الله.

ومن أمثلة هذا الاستلهام للمعجم القرآني، قول الشاعر محمد بن يوسف القيسي منوّهًا بمحامد الرسول (ﷺ) ومآثره، ومعظمًا لرسالة الإسلام الخالدة:[2]

ولهُ لواءُ الحَمْدِ مَعْقُودٌ بِهِ ... وَالكوثرُ المورودُ دونَ زِحَامِ
ومَقالُهُ المسموعُ فيهِ عِنايَةٌ ... ومَقَامُهُ المحمودُ خيرُ مَقَامِ

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج2، ص 212 .

لاحَت بـه شَمْسُ الهدايـةِ فَانْجَلَى ما كـانَ للإضْـلالِ مـن إظْـلام
وَلكَمْ لَـهُ مِـن معجـزاتٍ أوْضَحَتْ سُبُلَ الهُـدَى لِنُهَـى ذَوِي الأفْهـامِ
وأجلُهـا الـوحـيُ الـذي إعجـازُه مُتَجَـدّدٌ بِتَجَـدُّدِ الأيّـامِ
مُتَضمّـنٌ كـلّ العلـومِ بأسرِهـا ومُفَصّلٌ لأدلّـةِ الأحكـامِ
مِن واجـبٍ أمـرَ الإلَـهُ بفعْلِـهِ أو مِـنْ حَـلالٍ بَيّـنٍ وحَـرَامِ
فَدَعَا جميـعَ الخَلْـقِ للحَـقّ الـذي في ضِمْنِـهِ بِدِعَايَـةِ الإسـلامِ
وأبـانَ واضِـحَ نَهْجِـهِ وسبيلـه وأبَـادَ مـا عَبَـدُوا مِـن الأصنَـامِ

فمن المفردات القرآنية الموظفة في هذا النص: لواء الحمد، الكوثر، مقام، محمود، الهداية، الهدى، الوحي، مفصَّل الأحكام، الإله،حلال، حرام، الحق، الإسلام، الأصنام.

والملاحظ أن الشاعر قد أحسن توظيف هذه المفردات بما يحقق له الارتقاء بالشخصية المحمدية؛ سواء في علاقتها بالخالق، وما تحظى به من رفعةٍ وسموٍّ، أو في علاقتها بالخلق وما كان لها من فضل عليهم. فمحمد هو (شمس الهداية) التي بدَّدَت أشعتها ظلام الجهل والشرك، لتُشيعَ من بَعْدِهِ نورًا وإيمانًا، بفضل رسالة الإسلام التي بينت الأحكام وأَرْسَت دعائم النهج الصحيح.

ويقترب يحيى بن خلدون من هذا التناول، حيث يَعْلو بالمقام المحمدي، ويجد في لغة القرآن ما يسعفه في صياغة المعنى وتأكيده. فيقول :[1]

مَـنْ رَقَـى في السماء سبعًا طباقـا ورأى آيَ رَبّـهِ في اتّضَـاحِ
ودَنَـا منـه قـابَ قوسَيْنِ قُربًـا ظافِـرًا في العُـلاَ بكـل اقـتراحِ
مَـن هـدى الخلـقَ بـين حمـرٍ وسـودٍ وَجَـلاَ لَيْـلَ غيّهِـم بالصَّبَـاحِ
مَـن يجيـرُ الـوَرَى غـدًا يـومَ يجزَى كـلُّ عـاصٍ وطائـعٍ باجـتراحِ
مَـن إلى حـوضِـهِ وظـلّ لـوَاهُ يلجـأ النـاسُ بـين ظـامٍ وضاحـي
أحمـدُ المجتـبي حبيبًـا وأنّـى فـوقَ عـزّ الحبيـبِ مَرْمَـى طمـاح
في أنـا جيلـهِ المسيـحُ تـلاهُ باسمـه والكليـمُ في الألـواح

حيث استرفد من القرآن الكريم مجموعة من المفردات مثل: السماء، السبع، الطباق، آي، ربّه، قاب قوسين، هدى، الخلق، غيّ، يجير، يُجزي، عاص، طائع، المجتبى، الأناجيل، المسيح،

(1) المقري- أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 511 .

الألواح.

وبدوره، ابن الخلوف القسنطيني، يؤكد على عظمة الرسول، ورفعة منزلته، مشيرا إلى علامات التأييد الإلهي، ومظاهر التقديم والتقريب. حيث وجد في حادثة الإسراء والمعراج ما يفي بالغاية. فأتيحت له بذلك الفرصة لاستدعاء اللغة القرآنية التي تناسب المقام، والتي من شأنها أن تعضد العبارة الشعرية، وتمد مديحه بمزيد من العمق والمصداقية، والتأثير في المتلقي. ومنها: أملاك، السماء، فتح، مبين، اللوح، التوراة، الصحف، الذّكر، الإنجيل، آي، أسرى،الإله، الحرم، المسجد الأقصى، السدرة، جبريل، السبع الطباق، استوى، الرسل. وذلك في قوله من قصيدته الميمية:

وفي شـــأنِ أمـــلاكِ الـسَّـمَــــاء ... وقـد أتَـت لنُصْـرَتِهِ فـتحٌ مُـبينٌ مخُـتَّمُ
وفِي اللّوْحِ والتَّوْرَاة والصُّحفِ كم بدَتْ ... وفِــي الـذّكْرِ والإنجيـلِ آيٌ تُترَجِـمُ
حَبِيبٌ بِـــهِ أَسْرَى الإلـهُ إلى الـعُـــلاَ ... مِــنَ الحَـرَمِ المَكّـي حيثُ المخيَّـمُ
إلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى إلى سِدْرَةِ المُنَى ... إلى مُنْتَــهَى فيـــهِ ابتِــدَاهُ التَّكَـرُّمُ
وسَـارَوأمْـلاَكُ السمــاءِ تَحُفُّــهُ ... وجبريــلُ يَحْـدُو بالـبُراقِ ويَعْلِــمُ
إلى أن رقى السَّبْــعَ الطِّبَــاقَ استَـوَى ... بـه أُسْمِعَ الأقْـلاَمَ وَهْـيَ تتـرجِــمُ
فقدّم بـالأملاكِ والـرُّسْلِ في عُـلاً ... مقـام لـهُ مـن قبلُ فيـه التـقـدُّمُ
وسـارَ به جبــريلُ حتى انتهى إلــى ... مــقامٍ بـه جبـريل في الكون يعْلَـمُ[1]

وإذا كان ابن الخلوف في هذه الأبيات قد استثمر توظيف اللغة القرآنية في خدمة الفكرة وتقوية المعنى، فإننا نُلْفيه –أحيانا- يقصد إليها قَصْدًا، إلى درجة تبدو الكلفة واضحة في استدعاء اللفظة القرآنية. على النحو الذي يكشف عنه هذا النموذج من "لاميته"، حيث يقول مادحا الرسول ومعددًا مزايا رسالة الإسلام :[2]

واصـطفاهُ عــنِ السَّـعوَا، واجتبـاهُ ... وأراهُ وجــهَ الجــمالِ الجَليـــلاَ
وارتـضــاهُ مـشفَّـعــا ووجيهًـــا ... وإمامًـــا وشاهِـــدًا وَوَكِيـــلاَ
وبـــه قـــد دَعَــا الأنــامَ إليـــه ... وعليـــه قـــد أنـــزل التَّنْـــزِيلاَ
مُحْكَمًـا، صـادقًـا، بشيرًا، نذيـرًا ... شاهِـــدًا مرشِـــدًا مُبينًـــا دَليـــلاَ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 185 .
(2) المصدر نفسه، ص 71 .

قـد حَـوَى الصُّـحُفَ والزَّبُـور والألْـوا ... حَ، وحـاز التـوراة والإنجيـلاَ

ولا يحتاج الأمر هنا لاستخلاص الأمثلة، فالمعجم القرآني يسجل حضورًا طاغيا، بالمستوى الذي تكاد تختفي معه العبارة الشعرية.

وإذا كانت النماذج المتقدمة قد اقتُطعت من الموضوع الرئيس للقصيدة المولدية، فلأن هذا القسم يتَّصل اتّصالا مباشرا بالمرجعية الدينية، والقرآنية خصوصا، فهو مدح للرسول، وذكرى مولده، وكذا رسالة الإسلام على حدٍّ سواء .

غير أن هذا التحديد لا يعد صارما، ولا يمكن أن يشكِّل قاعدة ثابتة فهو يمثل- فقط- الفضاء الأكثر استقطابا للغة القرآنية. إذ إن المتفحّص لهذا الشعر سيلتقي بنماذج تستلهم هذا المعجم سواء في المقطع الأخير من المولدية، وهو المتعلق بمدح السلطان، أو حتى في المقدمات. لاسيما تلك التي تتضمن التضرع والتوسل، أو الاعتراف بالذنب وزجر النفس، أو الشباب والشيب .

ومما نستدل به في هذا المقام، نموذج للشاعر أبي حمو موسى الزياني، يجمع بين تأنيب النفس والتضرع إلى الله والتماس المغفرة. يقول بعد أبيات في الغزل :[1]

أُبكـيّ الـرسومَ وَأرْعَـى النُّجُـومَ ... أُقَاسِـي الهمـومَ مَعًـا والخطوبَـا
اعـاتـبُ نـفسـي عـلـى زَلَّـتِي ... فيـزدادُ جسـمي ضَـنًى وشُحُوبَـا
مُـسِـيءٌ الَـمٌ بذنـب اذمٌ ... واجمـع لَـمَّا أسَـى أنْ يَتُـوبَـا
سالتُـك يـا خالِقـي تَـوْبَـةً ... فمازلـتَ للسائلـينَ مُجيبَـا
خشيـتُ المعاصي بيـوم القصـاصِ ... إذا مـا النَّواصـي تشيـبُ مَشِيبَـا
وانـت رقيـبي في يـومِ الحِسَـابِ ... كفـى بـكَ يـومَ الحسـابِ رَقِيبَـا
فكم قـد لـهوتُ وكم قـد سهـوتُ ... ولكـن دعـوتُ سَمِيعًـا مجُيبَـا
عليمًـا بخَـطْبي يُفَـرّجُ كَـرْبِي ... فـما زالَ رَبّـي يـزيـل الكُرُوبَـا

ولابن الخلوف في السياق ذاته قوله :

ضَـلَّ سَعْـيِ ومـا اهتـديتُ سَبِيـلاَ ... كيـفَ أُهْـدَى ومـا اتَّبَـعْتُ دَلِيـلاَ؟
سـاء فعـلي واسـودُّ ابيضُ قلبـي ... مـا احتِيَـالي، وقـد عَصَـيْتُ الجَلِيـلاَ؟

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج2، ص 163 .

واطعــــتُ الهَــــوَى وغــــيرُ جمَيـــــلِ   ان أُطِيــعَ الهَـــوَى وأَعْـصي الجَمِــيلاَ
وحملـــــتُ الـــــذنوبَ حمَـــلاً ثقيــــلاً   كيفَ أنْجُو وقــد حملتُ ثقيـلا؟ [1]

ففي المقطوعتين، نقرأ من الكلمات القرآنية:زلتي، مسيءً، ذنب، يتوب، خالق، توبة، مجيب، خشيت، المعاصي، القصاص، النواصي، رقيب، الحساب، السميع، المجيب، العليم، الخطب، الكرب، الرّب، ضَلّ، اهتديت، السبيل، أهدى، عصيت، الجليل، أطعت، الذنوب.

ويعد موضوع الشيب من المقدمات التي تصدرت القصيدة المولدية. وهو - بما ينطوي عليه من مضمون – يدفع بالشاعر إلى ضرورة الالتفات إلى المعجم القرآني. لقد وظف الشيب – عادة- على أنه علامة اقتراب الأجل، فهو بمثابة ناقوس الخطر الذي يُنبّه صاحبه لأن يستيقظ من غفلته ويتدارك حاله، والإعداد للآخرة. لذا، فإن من أهم المعاني الشائعة في هذا المقطع ما يتصل بمراجعة النفس، والاعتراف بالذنب، مع تحسيسها بالخطر، وإسداء النصح بالمسارعة إلى التوبة. والشاعر في تعامله مع هذه المعاني يجد نفسه منساقا –بكل تلقائية – إلى المورد القرآني، فيستقي منه من المفردات ما يخدم السياق، ويغذي الصياغة الشعرية ويمنحها جانبا من العمق والتأثير.وعن هذا الجانب، نستحضر أبياتا في حديث الشيب صدر بها محمد ابن يوسف القيسي قصيدته " النونية"، قائلا : [2]

اقْـصِر فـإنَّ نـذيرَ الـشيْـبِ وَافَــعانِي   وأَنْكَرَتْنِــي الغــواني بعــدَ عِرْفَــــانِ
وقـد تـمـاديـتُ في غـيِّ بِــلاَ رُشْــدِ   والنفــسُ تــأمرُني والشيــبُ يَنْهَــاني
فقلــتُ للنفس إذ طـالـت بـطـالتـهـا   مهــلاً ألَــم يَـانِ ان تَخْشَــى ألَـمْ يَــانِ
كَمْ من خُطَىً فِي الخطايَا خطوت ولَم   تُــرَاقِبي اللــه في ســرِّ وإعـــلانِ
فـلا تـغـرنَّـكِ الـدُّنْيَـا بِـزُخْـرُفِـهَـا   فيـا نَـدَامَـةَ مَـنْ يَغْتَـرُّ بالفَــاني
واسلُك سبيلاً إلى التَّقْوَى لِتَـقْوَى بها   علــى السُّلــوكِ إلى جَــنَّاتِ رضــوَان

حيث استعان بمجموعة من المفردات القرآنية، منها: الغي، الرشد، تأمر، تنهى، تخشى، الخطايا، الله، تغرنَّك، الزخرف، الفاني، التقوى، جنات، رضوان. وهي تكاد تتوزع من حيث الدلالة على محورين: محور الضلال، ومحور الهداية، وما يترتب عن كلّ منهما من جزاء، إذ إنّ النفس يتجاذبها سبيلان اثنان: إما سبيل الخطيئة وسوء المصير، أو طريق الفضيلة وحسن المآل.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 67.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد ج2، ص 226-227 .

والشاعر هنا بصدد تبصير النفس بمسلكها القديم العامر بالآثام، من جهة. ودعوتها إلى نهج التقوى والنجاة من جهة ثانية. لهذا استقى اللغة القرآنية من حقلين يستجيبان لهذه الثنائية الضدية. وبذلك يكون قد وُفِّق إلى حد ما في الإفادة من هذا التوظيف القرآني.

وبهذا يتضح أن شعراء المولديات قد استعانوا بالمعجم القرآني في بعض مقدمات القصيدة المولدية، لاسيما تلك التي تنطوي على مضمون ذي صلة بالجانب الديني. وإن كانت استعانتهم في هذا القسم خفيفة إلى حد ما، إذا ما قورنت بمستوى الكثافة التي نسجلها في الموضوع الرئيس .

وهذا ما نلحظه أيضا في المقطع الأخير الخاص بمدح السلطان. فهو وإن لم يعدم فيه القاموس القرآني حضورا إلا أنه يظل محدودًا أيضا. وتأكيدا لهذا الحضور نورد نموذجا للشاعر محمد بن يوسف القيسي خصَّ به مدح السلطان الزياني أبا حمو موسى الثاني، يقول فيه: (1)

أجلُّ ملوكِ العصر موسى بن يوسف ... حلاَهُ التُّقَى والجودُ كهلاً ونَاشِيَا
ومَنْ تَكُ التَّقْوَى حُلاَهُ ودأْبُهُ ... يكن عنه ربُّ العرشِ لا شك رَاضِيَا
ومَن يتوكّل في جميع أمُورِهِ ... على اللهِ يُلْفِهِ كفيلاً وكافيا
حمَى حوزة الدين الحنيف بعَدْلِهِ ... وقامَ بتقويم الأمُورِ مُعَانِيَا

فمن الألفاظ القرآنية الموظفة في هذا النص: التقى، التقوى، رب، العَرش، التوكل، الله، كفيلا، كافيا، الدين، الحنيف. وهي شاهد على وجود اللغة القرآنية في هذا القسم من المولدية.

ولنا أن نقع على نماذج أخرى مماثلة تؤكد هذا الجانب (2). وهذا ما يفضي بنا إلى الحكم بأن اللغة القرآنية مبثوثة في سائر أقسام القصيدة المولدية، وإن كانت تجلياتها أكثر في الموضوع الرئيس . وأن هذا المعجم قد أمدّ الشعراء بطاقة تعبيرية هائلة، وإن بَدَت الكلفة أحيانا

---

(1) المصدر السابق، ص 192.

(2) من أهم هذه النماذج: مقطع مدح السلطان من مولدية لابن زمرك شاعر البلاط النصري (اللامية) =
= - ابن زمرك، الديوان، ص 479-480.
- (لامية) ابن الخلوف القسنطيني شاعر الحضرة الحفصية .الديوان، ص 80.
- (عينية) أحمد بن عبد المنان، الأنصاري، شاعر السلطنة المرينية.
- ابن الأحمر، نثير الجمان، مخطوط، الورقة 89.

على بعض النماذج في توظيف هذه اللغة. وهي كلفة لها تأثير على حساب المعنى، وعلى مستوى العمق في تعبيرهم عن تجاربهم، إذ إن تعلُقهم الشديد باللفظة القرآنية يدفعهم إلى السعي في طلبها، وفي ذلك ما يشغلهم – بشكل أو بآخر – عن العناية بالفكرة فيحجب في بعض المواقف حرارة التجربة وفيض الشعور.

ب- لغة المعطيات الخاصة والعامة للرسول (ﷺ)

لعله من الطبيعي أن يلتقي الباحث في المعجم الشعري المولدي بذلك الكم الهائل من اللغة ذات الارتباط الوثيق بالشخصية المحمدية التي تشكل صلب القصيدة المولدية والمحور الذي تصبُّ فيه سائر أقسامها. أو وحداتها. وتشمل هذه اللغة جملة الصفات والملامح والأخلاق والمآثر المحمدية، وهو ما يصنف ضمن المعطيات الخاصة. وقد تتعلق برسالة الإسلام المقدسة، لما لها من علاقة تصل إلى حدّ التمازج مع حاملِها ومُبلِّغِها محمد (ﷺ).كما تندرج ضمن هذا المحور أسماء الرسل والأنبياء، وكذا مفردات البيئة المقدسة، وغيرها مما يدخل ضمن المعطيات العامة للرسول (ﷺ).

أما عن أسماء الرسول (ﷺ) ، فقد تداول منها الشعراء عددًا كبيرا، منها ما ورد ذكره في القرآن الكريم، وعرف به الرسول بين أهله حتى من قبل بعثته. ومنها ما يُصنف ضمن أسماء الكنى والصفات التي اقترنت اقترانا مباشرا بشخصه الكريم كنبيٍّ مَرسَلٍ من عند الله.

ويعد اسما "أحمد، ومحمد" من أكثر الأسماء دورانًا في هذا الشعر، وربما ما يفسر ذلك أنه (ﷺ)عرف بهما منذ ولادته ثم لأنهما ارتبطا ببشارة النبوة التي أخبرت عنها الكتب السماوية السابقة، وجاء ذكرها في القرآن الكريم، لقوله تعالى:" وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِن بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُم بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ".[1]
وقوله جل شأنه: " وَمَا مُحَمَّدٌ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ ".[2]

من هنا اكتسب الاسمان صفة الخصوصية والتميُز، فكانا أكثر شيوعا في هذا الشعر.

ومما نمثل به عن هذا الجانب قول لسان الدين بن الخطيب :[3]

---

(1) الصف، آ : 6.

(2) آل عمران، ج- الآية 144.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان ، ص 475.

وآنَسْتُ نُوراً مِنْ جِنَابِ مُحَمَّدٍ يُجَلِّي القُلُوبَ الغُلْفَ والأعْيُنَ الرُّمْدَا

وقول أبي حمو جامعا بين الاسمين: أحمد ومحمد:[1]

فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أزورُ محمداً وأُمْنَحُ مَا أَهْوَاهُ من مَنْزِلِ الوَحْيِ

لئِنْ أَخَّرَتْنِي عن زيارة أحمد قلائِدُ أَمْرٍ قَيَّدَتْنِي عن السَّعْيِ

فَرَبِّي أَرْجُو أن يمنَّ بقربه قَرِيبًا وشَوْقِي لاَ يُقَابَلُ بالنَّاي

ومن هذا قول ابن الخلوف :[2]

وكيف أخْشَى صُرُوفَ الحادِثَاتِ ولي بِمَدْحِ أحْمَدَ تنويه وتَنْوِيلُ

فقارئ الشعر المولدي لا يكاد يسجل غيابًا لاسمي: "أحمد ومحمد" إلاّ نادرًا، بل إنهما قد يتكرران داخل القصيدة الواحدة، مثلما هو الحال في مولدية[3] أبي القاسم عبد الله ابن يوسف بن رضوان ،و"ميمية"[4] ابن الخلوف، و"نونية"[5] محمد بن يوسف القيسي على سبيل المثال .

وبالإضافة إلى هذين الاسمين، نسجل أيضا تداول اسمي: " طه" و" أبي القاسم" كما في قول ابن الخلوف :[6]

ولا حَاجَةَ في النَّفْسِ إلاّ امْتِدَاحُهَا أبا القَاسِمَ الهَادِي النبيَّ المُعَظَّمَا

وقوله :[7]

فَيَنْهَضُ طَهَ وَهْوَ يَدْعُو أَنَا لَهَا كما هي لي، واللهُ أعلَى وأعْلَمُ

وإلى جانب الأسماء و الكُنى المحمدية، وظف شعراء المولديات كمًا هائلا من الصفات التي غَدت أسماءً تُحيل على شخص النبي محمد(ﷺ). ونميز منها نوعين: المفردة، والمركبة: أما المفردة فنذكر من أمثلة ما تردد منها بكثرة: الشفيع، الأمين، المنقذ، البشير، النذير، الإمام، الصَّفي، الهاشمي، الأبطحي، النجدي، التهامي.

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 67 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص87.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان، مخطوط، الورقة 66 إلى 68.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 35 إلى 66.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 44 إلى 47.

(6) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 325.

(7) المصدر نفسه، ص 189.

أما عن الأسماء المركبة فتتشكل – غالبا – من صفة مضافة إلى اسم، ومن أشهرها: خير الخلق، سيد الكون، أشرف الخلق، سيد العالمين، علم النبوة، إمام المرسلين، أفضل الخلق، صفوة الخلق، أفضل الأنبياء.

وعن النماذج التي انطوت على هذه الأسماء الصفات، سواء المفرد منها أو المركب فهي من الوفرة بحيث لا تخلو منها قصيدة كثرةً وحضورًا. ويتركز توظيفها غالبا في الموضوع الرئيس، وذلك عند الإشادة بصفات النبي ومآثره وأخلاقه، حيث يجد الشعراء فرصتهم لاستعراض ما أمكنهم من محفوظهم من هذا القاموس المحمدي إن صحت التسمية.

كما يمكن أن توظف هذه الأسماء في مقام التوسل والاستعطاف. وذلك قبل أن يتحول الشاعر من مدح الرسول (ﷺ) إلى مدح السلطان. وقد يؤجل –أحيانا– إلى ما بعد ذلك. وهو السياق الذي تكون فيه الحاجة إلى الاستعانة ببعض أسماء الرسول، خاصة تلك التي تتناغم والمعنى، ومنها: الشفيع، ملاذ الخلق، حبيب الله، المُخلِّص، منجد الغريق، وما شابهها. ولما كانت النماذج من الكثرة بحيث لا يسعها المقام، فإن التمثيل عن هذا الجانب سيكتفي بنموذج واحد عن كل إمارة .ولعل من أبرزها ما نستخلصه من مولدية أبي القاسم عبد الله ابن يوسف بن رضوان، حيث يقول :

لَولاَ النَّبيُّ الهَاشِمِيُّ محمدٌ ... خَيْرُ الأَنَامِ شَفيعُهَا وإِمَامُهَا

لَولاَ النَّبيُّ الأَبطحيُّ محمدٌ ... لَم تعرفِ الكفارُ ما إسلامها

ايْقَظْتَهَا بِهُدَاكَ يا صُبْحَ الهُدَى ... مِنْ رَقْدةٍ لَعِبَت بِهَا أحلاَمُهَا

واتيتَ يا علمَ النبوَّةِ صَادِعًا ... بالحقَّ تَأبى أن يَزِيغَ قَوَامُهَا

واتيتَ يا نُورَ الإلهِ مُبَصِّرًا ... أهل العمايةِ فاهتَدت افهامهَا[1]

ومنه ما نقف عليه في حائية يحيى بن خلدون شاعر الدولة الزيانية، إذ يقول:[2]

وآتي ضَريحَ الهاشمي محمد ... اعفرّ خَدّي في ثرَى ذلكَ التُّرْبِ

بحيثُ الهُدَى والوحيُ تبدُو رُبُوعُه ... وآثار خير الخلقِ في السَّهْلِ والهَضبِ

نَبيُّ الرِّضَا نُورُ الإلَهِ صَفيُّهُ ... ومختاره المخصوص في القُدْسِ بالقُرْبِ

هو المُصْطَفَى والمجُتَبَى سَيِّدُ الوَرَى ... وأكرمَ مَبْعُوثٍ إلى العَجْمِ والعُرْبِ

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان، مخطوط، الورقة 67.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 231.

وعن شاعر الدولة النصرية عبد العزيز بن أبي سلطان، نستحضر قوله :[1]

وَبِمَا اتىَ عَنْ خَيْرِ مَنْ وطيء الثرى ... سُـر الوُجُـودِ وَغَيْثُـهُ المُتَدَفِّـقُ
خَيْرُ الوَرَى وابنُ الذَّبِيحـيْنِ الذي ... انـواره في هَـدْيِهَـا تَتَـأَلَّـقُ

ويضيف في مقام التوسل والاستعطاف قائلا :

يَـا سَـيِّدَ الأَرْسَـالِ غَيْـرَ مدافـعٍ ... واجَلَّهُـم سبقًـا وإنْ هُـمْ أعْتَقُـوا
أرْجُـوكَ يَـا غَـوْثَ الأَنَـامِ فَـلاَ تَـدَعْ ... بَـابَ الرِّضَـا دُونِـي يُـسَدُّ ويُغْلَـقُ

أما ابن الخلوف القسنطيني، فَيُعَدُّ أكثر الشعراء ترديدا لأسماء الرسول (ﷺ)، وربما يُعْزَى الأمر في هذا إلى أن كل قصائده مُطَوَّلات، منها ما يفوق الثلاثمائة بيت. وهو ما يتيحُ له فرصة الإفاضة وتتبع التفاصيل في جل المضامين التي يتناولها في مولدياته. ومما نستدل به عن هذه الظاهرة قوله :[2]

محمد، أحمد، النورُ، الهُدَى، العَلَم ، الصَّدْرُ، الحبيبُ ، الشفيع، المشفق، الرَّأَفَا

خُلاَصَةُ الحقِّ، خيرُ الخَلْقِ، شمسُ ضُحَى ... العَلْيَاء، كَنْـزُ المَعَالِي، الرَّوْضَةُ الأنَفَا
أَزْكَى النَّبِئِينَ ، مَبْـدَأُ الـرُّسْلِ خَاتِمُـهُ ... أَكْرِمْ بِـهِ خـاتمًـا للـرُّسْلِ مُؤْتَنِفَـا
فَهْـوَ الشَفِيعُ الـوَجِيهُ، المُـرْتَضَى كَـرَمًـا ... وَهْـوَ الحبيـبُ، الخليلُ،المُصْطَفَى شَرَفَـا

وما يلاحظ أن هذا الاستحضار المكثف للأسماء والكُنى والصفات المحمدية قد أوقع الشاعر في شيء من النثرية، إذ إن استعراضها بهذه الطريقة التكديسية -إن صح التعبير- جَرَّدَ الأبيات من حليتها الفنية ونأى بها عن الشعرية .

وحينما نعيد النظر في هذه النماذج المتقدمة، سنجد أن هذه الأسماء المحمدية بنوعيها: المفرد، والمركب تحيل على دلالة الثناء والمدح.

فمن البسيط، نجد على سبيل المثال: المصطفى، المجتبي، المختار، وكلها تنطوي على معنى الصَّفْوَة والنُّخْبَة. بل إن هذه الأسماء الصفات تكتسي داخل السياق ما يفيد الصفة المطلقة. ليكون بذلك الرسول هو صفوة الصفوة.

أما عن الأسماء المركبة فأول ما يلفت الانتباه أنها تتشكل من: صفة /مضاف+ مضاف

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116-117 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 308.

إليه اسم، أو صيغة تفضيل مضافة إلى اسم. من ذلك مثلا: خير الأنام، صفوة الخلق، سيد الورى، أفضل مبعوث.

وبهذا، يمكن القول إن هذه الأسماء المحمدية قد شكلت مادة مدحية هامة جدًا توسّلَ بها الشعراء في صياغة صورة متسامية لشخص الرسول (ﷺ). وهذا ما يفسر حضورها بشكل مكثف في النسيج اللغوي للمولديات.

هذا عن لغة المعطيات الخاصة، أما عن لغة المعطيات العامة، فمن مكوّناتها، أسماء الرسل والأنبياء، والتي بدورها شغلت حيّزا واضحا داخل القصيدة المولدية. وقد استدعاها الشعراء في ثلاثة سياقات: سياق المفاضلة بين النبي محمد وسائر الأنبياء في مجال الأحداث والمعجزات. وهذا ما نقف عليه مثلا في مولدية محمد بن يوسف القيسي حيث يقول: (1)

لئن كانَ فَلْقُ البَحْرِ قبْلَكَ آيةً ... لِمُوسَى فَإنَّ اللهَ شَقَّ لكَ البَدْرَا
وإنْ وقفت شمسُ النهارِ ليوشع ... فقد وَقَفَتْ للمصطفى تارةً أُخْرَى
وإذا كانَ مَعَ داوودَ سَبَّحَتِ الصُّوَى ... فَقَد سَبَّحَتْ في رَاحَتَيْكَ الحَصَى جَهرًا
وإنْ حَمَلَتْ قِدَمًا سليمانَ ريحُهُ ... تَرُوحُ به شَهْرًا وتغدو به شهرًا
ففي ليلةٍ أسْرَى بكَ اللهُ رَاكِبًا ... بُرَاقًا يفوقُ البرْقَ فِي سُرْعَةِ الإِسْرَا
مِنَ الفَرشِ نحوَ العَرْشِ أَسْرَى بِعَبْدِهِ ... إلى الحضرةِ العُليَا فَسُبْحَانَ مَنْ أَسْرَى

إلى أن يختم بقوله:

وَكلُّ النبيّين انْقَضَت مُعْجزَاتُهم ... ومعجزةُ القرآنِ باقيةٌ تُقْرَا

حيث استدعى من أنبياء الله: موسى، ويوشع، وداوود، وسليمان. مستعينا بموروثه الديني في الموازنة بين معجزات محمد (ﷺ)، ونظيرتها لدى هؤلاء الرسل، ليُثْبتَ أنه (ﷺ) قد حظي بما كان لهم من تكريم. بل إنه فاقهم في معجزتي الإسراء والمعراج، والمعجزة الكبرى، ممثلة في القرآن الذي عهد له الله بالرعاية التامة، وقَدَّرَ لهُ الاستمرارية والدوام .

أما السياق الثاني، فيتعلق بالتعبير عن الفكرة الصوفية التي تعلو بالحقيقة المحمدية وتجعلها سببا في كل النبوات، وتعزو إليها الفضل في كل ما حظي به الرسول من تكريم وعناية إلهية. ونمثل لهذا الجانب بقول ابن الخلوف :

---

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 216-217.

وَنَطَقْنَا بِلا إلهِ سِوى مَنْ ... كوّنَ الكَوْنَ واصطفاهُ رَسُولاَ
مَنْ بِهِ أنْقَذَ المُهَيْمِنُ شِيثًا ... وَأبَاهُ يُونُسًا و الخَلِيلاَ
وحَمَى صَالِحًا بِهِ وشُعَيبًا ... وَسليمانَ والفَتَى اسماعِيلاَ
وَبِهِ إسحاق أُنِيلَ والأَسْبَاطُ ... وهارونُ بَلَغُوا المَأمُولاَ
وليعقوبَ بآسْمِهِ نَالَ سِرًّا ... صَيَّرَ الطَّرْفَ بالضّيَاءِ كَحِيلاَ
وبِهِ إدريسُ قَدْ أُجِلَّ ويحيى ... وبِهِ إلياس والعزيز أُنِيلاَ
وَكَفَى يوسُفًا وهودًا ولُوطًا ... ويهودًا ويوشعا والكفيلاَ
وبِهِ سخَّرَ الإلهُ لِداوُ ... دَ حديدًا وطَيْرًا وتُلُولاَ
وَبِهِ لاذَ إذ دَعَا زكريًّا ... فآستُجِيبَ الدُّعَا وكان كَفِيلاَ
وبِهِ الخِضْرُ والكَلِيمُ أُعِزًّا ... وبِهِ نوحُ والمَسِيحُ استُطِيلاَ
مَنْ بِهِ الرُّسْلُ والملائكُ لاذُوا ... فَرُعُوا وِرْدًا وعِزًّا قَبُولاَ[1]

فلأجل تعميق المفهوم الصوفي القائل بفضل محمد (ﷺ) على الأنبياء والرسل، احتاج الشاعر إلى توظيف هذا العدد الهائل الذي قارب الثلاثين اسمًا على امتداد تسعة أبيات.

وأما السياق الثالث، فيتصل بمقام التضرع إلى الله والتسبيح بقدرته، حيث يلوذ الشاعر بالمخزون الديني فيستحضر أمثلة عمًّا عاشه الأنبياء والرسل من أحداث ومِحَنٍ، وكيف أن القدرة الإلهية كانت تتدخل لإغاثتهم وتخليصهم من الكرب الشديد، فيقتضي منه هذا المضمون توظيف عدد من تلك الأسماء النبوية، ليكون هذا المضمون توطئة لطلب الحماية الإلهية والتماس العفو والمغفرة أملا في الخلاص والنجاة. ومن أبرز النماذج المجسدة لهذا الجانب، قول أبي حمو موسى الزياني :

إنّي دعوتُك جُنْحَ اللَّيْلِ يَا أَمَلِي ... دُعَاءَ مُبْتَهِلٍ بالعَفْوِ مُنْتَهِجِ
يَا كاشِفَ الضُّرِّ عن أَيُّوبَ حينَ دعَا ... قد مَسَّنِي الضُّرُّ فاكْشِفْ كَرْبَ كُلِّ شَجِي
أنتَ المنجّي لِنُوحٍ في سَفِينَتِهِ ... ومُخْرِجُ يُونُسًا مِنْ ظَلْمَةِ اللُّجَجِ
يا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصِّدّيقَ كل أذَى ... لَمَّا رَمَوْهُ بِجُبٍّ ضَيِّقٍ حَرِجِ
أجَابَ يَعْقُوبَ لَمَّا أنْ بَكَى وَشَكَا ... وجَاءَهُ مِنْهُ لُطْفٌ لَمْ يَخلْهُ يَجِي
أنْجَى مِنَ النَّارِ إِبْرَاهِيمَ حِينَ رُمِي ... فيها وعادت سَلاَمًا دُونَ مَا وَهَجِ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 72-73.

يَا مَنْ تكفّل مُوسَى وهو منتبذٌ	باليمّ في جَوْفِ تابُوتٍ عَلَى لُجَجٍ
يا مَنْ كَفَى المصطفى كَيْدَ الألى كفَرُوا	إذْ جَاءهُمْ بكتابٍ غَيْرَ ذي عِوَجٍ[1]

وللملاحظة، ينبغي أن أشير إلى أنّ أسماء الرسل قد وردت أيضا في سياق آخر، لكن انفرد به ابن الخلوف فقط، ويتعلق بقصة الإسراء والمعراج. إذ نلفيه الوحيد الذي عَمدَ إلى الإطالة وتتبُّع تفاصيل القصة كما وردت في السيرة النبوية، وكيف أن الخلق في ذلك اليوم العظيم يلوذون بالأنبياء والرسل، واحدا تِلْوَ الآخر إلى أن يَنْتَهُوا إلى المخصوص بالشفاعة محمد(ﷺ). وبذلك يجد مجالا مناسبا لتوظيف هذه الأسماء.

ولعل في الأمثلة المتقدمة ما يؤكد مشاركة أسماء الرسل والأنبياء في تشكيل المعجم الديني داخل القصيدة المولدية. وقد وظفت كما تبيَّن بما يحقق التعظيم والإكبار للشخصية المحمدية، فشكلت بذلك أداة هامة في إثراء غرض المولدية.

ومما يندرج ضمن لغة المعطيات العامة، أسماء البقاع المقدسة، التي تضيف موردا ثرًا للقاموس الديني. وقد اكتسب مضمونها الديني من ارتباطها الوثيق بالشخصية المحمدية ورسالة الإسلام. فضلا عما تمثله تلك المواطن من إرث ديني سابق. لذا شكلت مفرداتها أداة لغوية هامة في البناء الفني لشعر المولديات، وأسهمت بشكل بارز في البَوْحِ ببعض ملامح وظلال التجربة الشعورية، لا سيما في مقام التشوق إلى البيئة الحجازية وتَمْنِيَةِ النفس بزيارتها. وهو شوق لا ينفصل أبَدًا عن مَصَبّ الحنين الأصلي، ممثلا في الذات المحمدية، ذلك أن تلك المواطن تشكل بديلا ومكافئا موضوعيا للرسول (ﷺ)، وأنّ امتداحها، أو التعبير عن اللهفة والحرقة إلى زيارتها هو امتداح وعطش إليه (ﷺ).

وعلى هذا، يتضح أن لغة البيئة المقدسة تتوزع أساسا على مجالين في المولدية، إما في مقطع التشوق للبقاع، أو في مجال مباركتها وتعظيمها. أو أن يجمع الشاعر بينهما معا، مثلما نقرأ في "لامية" ابن زمرك حيث يقول :[2]

يَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أُعَرّسُ ليلةً	فَأشُمَّ حَوْلِي إذْ خِرًا وَجَلِيلاَ
أَوْ تُرْوِنِي يَوْمًا مِيَاهُ مَجَنَّةٍ	وَيَشِيمُ طَرْفِي شَامَةً وَطَفِيلاَ
وَأَحُطُّ فِي مَثْوَى الرَّسُولِ رَكَائِبِي	وَأبيتُ لِلْحَرَمِ الشَّرِيفِ نَزِيلاَ

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 152.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 477.

إلى أن يقول:

يـا حبـّذَا تلـكَ الطلـولُ طُلُـولاَ   يـا حبـّذَا تلـكَ المعالِـمُ والرُّبَـى

حيث استخدم من هذه المفردات: مياه مَجَنَّة، شامة، طفيل، مثوى الرسول، والحرم الشريف. وفي "نونية" الشاعر محمد بن يوسف القيسي نلفي كل مفردة من مفردات البيئة تنضح بأنات الحنين ولسعات الشوق، بما أفاض عليها من ذاته وروحه. لقوله متغزلا بتلك البقاع على الطريقة الصوفية: (1)

ذكـر الحِمَـى فَتَضَـاعَفَت أشجانُـهُ   شَوْقًـا وضَـاق بسِـرِّهِ كِتْمَانُـهُ
وَيَشُوقُـهُ مَـرُّ النَّسِيـمِ إذا سَـرَى   مِـنْ نَحْـوِ طَيْبَـةَ طَيِّبًـا أَرْدَانُـهُ
أتُـرَى أرَى وَادِي الـعَقيـقِ وَرامَـةَ   وَ يَلُـوحُ لـي رَنْـدُ الحِجَـازِ وَ بَانُـهُ
وَأُعَـاينُ الـحَرَمَ الشـريفَ تَـنْجَلِـي   عـن قلـبِ صَـبٍّ مُدْنَـفٍ أشْجَانُـهُ
وَأطُـوفُ بـالبَيْـتِ العَتِيـقِ وَيَـعْتَلِي   بـي لاسْـتِلاَمِ الـرُّكْنِ شَـاذرَوَانـه
مَـنْ لـي بِزَوْرَةِ رَوْضَةِ الـهَـادِي الـذي   رَحِـمَ الوُجُـودَ بِبَعْثِـهِ رُحْمَانُـه

فنحن نقرأ في هذه الأبيات من أسماء البيئة الحجازية: طيبة، وادي العقيق، رامة، الحجاز، الحرم الشريف، البيت العقيق، الركن، والروضة الشريفة .

وبصورة غير مباشرة، يعرب أبو القاسم العزفي عن أمله وتطلعه إلى زيارة معالم تلك البيئة الطاهرة، من خلال مباركته وتهنئته لمن فاز بشرف تلك الزيارة، فيوظف من أسماء تلك الأماكن: طيبة، السفح، مِنًى، الصَّفا، البيت، الحِمَى، الحجز. وذلك في قوله: (2)

فَـطُوبَى لِمَـنْ حَـلَّ في طَيْبَـة   وعَـرَّسَ بالسَّفْـحِ منهـا الحُمُـولاَ
وَنَـالَ المُـنَى في مِنًـى عندمَـا   نَـوَى بالمنازِلِ منهـا نـزولا
واصْـفَى الضَّمَايِـرَ نحـوَ الصَّفَـا   يـؤمِّـل للوصـل فيـهِ الوُصُـولاَ
وجـاء إلى البيـتِ مُسْتَبْشِـرًا   لِيُـطَهَّرَ بالأمْـنِ فيـه دُخُـولاَ
وَطَـافَ ولَبَّـى بِـذَاكَ الحِـمَى   وَنَـالَ مـن الحجْـرِ قَصْـدًا وسُـولاَ

ويضيف ابن الخلوف في "عينيته" حشدا من هذه الأسماء. ونظرا لطول هذا النموذج الذي

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 44.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 15.

يتعدى الثلاثين بيتا [1]، سنكتفي برصد تلك المفردات، على ألا نكرر ما سبق ذكره. ومنها: سلْع، الجزع، العذيب، بارق، سرحة الشاطئ، النادي، رابع، خليص، مروة، الركن اليماني، الوادي المقدس، الركن الشامي، وسط المقام، الحطيم، زمزم، مسجد الحنيف، عرفات، المشعر، وادي الغزالة، سفح المفرَّح، باب السلام .

وعلى هذا، يتبيَّن أن شعراء المولديات قد وجدوا في عنصري الشوق إلى المواطن الحجازية والإشادة بفضلها مجالا لتوظيف أسماء تلك البيئة المقدسة. التي كما يبدو كان لها دورها الذي لا ينبغي تَغْييبُه في تغذية المعجم الشعري للقصيدة المولدية .

وقبل أن نتخطى الحديث عن القاموس الديني ينبغي أن نشير إلى حضور المعجم الصوفي، لاسيما عند التنويه ببعض السمات والملامح المحمدية التي استوحاها الشعراء من المرجعية الصوفية. حيث جادت عليهم بمفردات مكنتهم من التعبير عن تلك المضامين الصوفية التي تعلو بشخص الرسول (ﷺ) إلى أرفع الدرجات والرُّتَب. ومن أكثرها دورانا في هذا الشعر: النور، ومتعلقاته، كالسراج، البدر، الأنجم، الشمس، المصباح. ومنها أيضا: علة الكون، نكتة الدهر، السر، المظهر، الافتتاح، الغاية، الوجد، الطرب، الشوق، الجوى، الحرقة، اللقاء، الذكرى، الحادي، الحجة، الرجاء، التوسل، زهرة الغيب، معنى النور، قطب، أول، آخر، القبل، البَعد، السر، الكتم، الحبيب، الوجود، التكثُّر، المقامات، حجاب، الخفاء، التجلي، العلائق، الذوق، العلم، الأصل، الجوهر، الفرد، المقالات، السكر، روح العوالم، مبدأ الروح، نقطة الروح، ذات الجمال، عين الكمال، الفيض .

ومن النماذج التي أفادت من هذا المعجم، قول يحيى بن خلدون معظِّما الذات المحمدية:[2]

سَيِّـــدُ الكَـــوْنِ مِـــنْ سَمَـــاءٍ وَأَرْضٍ | سِـــرُّهُ بَـــيْنَ غَـايَــةٍ وافْـتِـتَــاحِ
زَهْـرَةِ الغَيْـبِ مَظْهَـرِ الوَحْـــيِ مَعْنَـى | النُّــورِ كُنْـــهِ المِشْـكَاةِ والمِصْبَــاحِ
آيَــةُ المَكْرُمَـــاتِ قُطْـــبُ المَعَـــالِي | مُصْـطَفَى اللهِ مِـنْ قُرَيْـشِ البِطَـاحِ
أولُ الأنبيــــاءِ تخصيـــــصُ زُلْـــفَى | آخِـــرُ المُـرْسَلِـينَ بَـعْـثَ نَجَــاحِ

وتضيف "تائية" ابن الخلوف إلى ما ورد في هذا النموذج، مصطلحاتٍ صوفية أخرى

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 350 إلى 353.
(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

تضمّنها قوله مُعَدّدًا صفات الرسول (ﷺ).[1]

الأَحْلَمُ، العُرْوَةُ الوُثْقَى الذي عظُمَتْ — بِهِ المَقَامَاتُ فَضْلاً والمَقَالاتُ
روحُ العَوَالِمِ مَبْدَا رُوحٍ نُقْطَتِهَا — نَجْمُ الهُدَى نَشَأَتْ مِنْهُ السَّعَادَاتُ
إِكْسِيرُ كنزِ المَعَالِي عِنْد جوهرها — فَمَجْدُه الدُّرُّ والأَكْوَانُ لَبَّاتُ
ذاتُ الجَمَالِ ، جَمَالُ الذَّاتِ عُنْصُرُهُ — مِصْبَاحُ نُورٍ لَهُ الجُثْمَانُ مِشْكَاةُ
نُورُ الجَلاَلِ ، جَلاَلُ النُّورِ طِينَتُهُ — يَا كَمْ سَقَتْهَا مِن التَّسْنِيمِ فَيْضَاتُ
عَينُ الكمالِ، كمَالُ العَيْنِ جَوْهَرُهُ — فَرْدٌ لِذَا لَمْ تَكُنْ فِيهِ انْقِسَامَاتُ

أما مولدية الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان، فتعمرها اللغة الصوفية بشكل بارز حيث تتوزع على سائر أقسام القصيدة، لكنها أكثر وجودا في المقدمة، والتي نورد منها قوله:

القلبُ يَعْشَقُ والمَدَامِعُ تَنْطِقُ — بَرِحَ الخفاءُ فكُلُّ عُضْوٍ مَنْطِقُ
إنْ كنتُ أكتُمُ ما أُكِنُّ مِنَ الجوَى — فَشُحُوبُ لَوْني في الغَرَامِ مُصَدِّقُ
وتَذَلُّلِي عندَ اللّقَا وتَمَلُّقِي — إن المُحِبَّ إذا دَنَا يَتَمَلَّقُ
فلَكَمْ سَتَرْتُ عن الوجودِ مَحَبَّتِي — والدَّمْعُ يَفْضَحُ ما يُسِرُّ المَنْطِقُ
وَلَكَمْ أُمَوِّهُ بالطُّلُولِ وبالكُنَى — وأخوضُ بحرَ الكَتْمِ وَهْوَ الأَلْيَقُ
ظَهَرَ الحبيبُ فَلَسْتُ أُبْصِرُ غَيْرَهُ — فَبِكُلِّ مَرْئِيٍّ أَرَى يَتَحَقَّقُ[2]

فأغلب مفردات هذه المقطوعة مستمد من المعجم الصوفي، وهي -المقطوعة- مقتطعة من مقدمة مطولة لهذه المولدية، تمتد عبر أربعة عشر بيتا آخر يوظف فيها الشاعر من لغة الصوفية: الوجود، التكثر، المقامات، الحجاب، الستر، التجلّي، السرّ، الرتبة، المطلق، العلائق، الذوق، العلم، وغير ذلك من المصطلحات والرموز الصوفية التي نجدها مبثوثة في هذه القصيدة، وغيرها من القصائد الأخرى. مما يدلنا على مشاركة لغة المتصوفة في صياغة الشعر المولدي .

---

(1) ابن الحلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 271-272.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 115.

2- القاموس القديم

إذا كان قد تم لنا الحديث عن القاموس الديني بأقسامه، واتضح من خلاله مدى إسهامه الواسع في تشكيل المعجم الشعري للمولديات، فإن للقاموس القديم كذلك نصيبا وافر من هذا الإسهام؛ وذلك مرتبط – كما أسلفت بداية – بطبيعة الموضوع التقليدية، وبالأسلوب الكلاسيكي الذي انتهجه الشعراء في بناء القصيدة، إن على مستوى الشكل، أو على مستوى المضمون. فكانوا أوفياء أشد ما يكون الوفاء للطابع التقليدي في التعامل مع الموضوع. وقد مثلت اللغة وجها من وجوه هذا التقليد. إذ إن القارئ لهذا الشعر لن يلقى كبير عناء في استخلاص تلك المفردات التي استقاها الشعراء من محفوظهم للشعر القديم، بل إننا نلتقي أحيانا بمفردات موغلة في القِدم، تجنح كثيرا إلى الغرابة والغموض، بالكيفية التي تُلزم القارئ في كثير من الحالات بأن يستعين بالقواميس مستفهما عن دلالاتها ومعانيها.

ويتوزع القاموس القديم على سائر أقسام القصيدة المولدية، شأنه في ذلك شأن القاموس الديني. لكن توظيفه يتركز أكثر في تلك المقدمات التقليدية، خاصة منها: الطللية والغزلية، وكذا مقطع الرحلة. حيث يجد الشاعر فضاءً ملائما يستدعي استخدام اللغة القديمة. فنقرأ في هذه المقدمات عن: الصحراء، الفيافي، المفازة، الرمال، اللوى، المرابع، الحمَى، الأطلال، الرسوم، السراب، العرصات، الآرام، الكناس، العرين، المراتع، الرند، الخزام، الشيح، البان، الأثل، البشام، الأيكة، الهديل. وغير ذلك من مفردات البيئة العربية القديمة، بفضائها، ونباتها، وحيوانها.

ونقرأ في مقطع الغزل عن: الطيف، الوصل ، الهجر، الضّنَى، العَبرة، النحيب، الشجن، العذول، السهد، الوشاة، الهيام، النوى، الصبابة. وما شابه ذلك.

ومن لغة الرحلة: الركب، الحادي، الظعائن، السرى، الوعساء، الحزون، النجائب، الأينق، العيس، وسائر أسماء الإبل الدالة على صفاتها .

كما كان للغة الحرب القديمة مجال في الصياغة الشعرية، ونشير إلى أنها اختصت بالمقطع الأخير للمولدية ،والمتعلق بمدح السلطان. حيث تتاح الفرصة - عند تمجيد السيرة الحربية لقائد البلاد- لاستدعاء المفردات القديمة للحرب ومتعلقاتها، مثل: الوغى، يوم الطعان، الدروع، الزرد، الذوابل، القنا، الأسل، النصول، الرّماح، المثقف، الحسام، الصقيل، المرهف، العضب، الصاهلات. وغير ذلك مما يعرف من أدوات الحرب القديمة .

ومن أهم ما نستدل به من القصائد التي استلهمت بشكل بارز مفردات القاموس القديم،

مولدية الشاعر عبد الرحمن بن خلدون، التي رفعها إلى السلطان أبي عنان المريني في مولد عام 762هـ. [1] لاسيما في المقدمة التي جمع فيها بين الطلل، الغزل، والرحلة، ونقتطع منها قوله:[2]

أَسْرَفْنَ في هجري وفي تَعْذيبي ... وَأَطَلْنَ مَوْقِفَ عَبْرَتي ونَحيبي
وَأَبَيْنَ يَوْمَ البَيْنِ مَوْقِفَ ساعَةٍ ... لِوَداعِ مَشْغُوفِ الفُؤادِ كَئِيبِ
للهِ عهدُ الظاعِنينَ وغادَرُوا ... قَلْبي رَهِينَ صَبابَةٍ وَوَجِيبِ
غَرَبَتْ رَكائِبُهم وَدَمْعِي سافِحٌ ... فَشَرِقَتْ بعدهم بماء غُروبي

ومنها:

أَهْفُو إلى الأَطْلالِ كانَتْ مَطْلَعًا ... لِلْبَدْرِ منهم أو كِناسَ رَبيبِ
عَبِثَتْ بِها أَيْدي البِلَى وتَرَدَّدَتْ ... في عِطْفِها للدَّهْرِ آيُ خُطُوبِ

وقوله: [3]

يا سائِقَ الأَظْعانِ تَعْتَسِفُ الفَلا ... وَتُواصِلُ الآسادَ بالتَّأْوِيبِ
مُتَهافِتًا عن رَحْلِ كُلِّ مُذَلَّلٍ ... نَشْوانَ مِنْ أَيْنٍ ومَسِّ لُغُوبِ

ثم يميل أكثر في الموضوع الرئيس إلى اللغة الدينية، ليعود بنا ثانية إلى القاموس القديم في القسم الخاص بمدح السلطان، والذي نورد منه قوله مشيدا بالسيرة الحربية للحاكم:[4]

سائِلْ بِهِ طامِي العُبابِ وَقَدْ سَرَى ... تُزْجَى بِريحِ العَزْمِ ذاتِ هُبُوبِ
تُهْدِيهِ شُهْبُ أَسِنَّةٍ وعَزائِمٍ ... يَصْدَعْنَ لَيْلَ الحادِثِ المَرْهُوبِ

فمن المفردات القديمة التي استقاها ابن خلدون في هذه المولدية [5]: الهجر، عبرة، نحيب، البين، الظاعنين، الصبابة، الوجيب، الركائب، سافح، ناقع، الغلة، العتب، العذل، الصَّب، الملام، الجوى، الأطلال، كناس (بيت الظبي)، ربيب (الغنم التي تربى في البيوت لألبانها)، أيدي البلى، العطف، الخطوب، المعاهد، المتيم، الغض، الطرف، الرقيب، الأظعان، تعتسف، الفلا، الأسآد

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج3، ص 508.
(2) المصدر نفسه، ص 508.
(3) المصدر نفسه، ص 509.
(4) المصدر نفسه، ص 510.
(5) المصدر نفسه، ج3، ص 508 إلى 510.

(السير بالليل)، التأويب (السير بالنهار)، الرحل، المذلل (الناقة السهلة الانقياد)، الأين، اللغوب (التعب الشديد)، الصَّبَا، الجنوب، شعوب، عطفت، اللبانة، الحوب (الإثم)، الانضاء (الهزال)، النجيبة (الناقة القوية السريعة)، خبَب (ضرب من العَدْوِ)، النّيب (الناقة المُسِنّة)، رنّم، الحادي، الركب، المَغنى، البيد، الخيل العوابس، مثار النقع، السبيب (شَعر الذّنب والناصية من الفرس)، خوّار العنان (سهل الانقياد، سريع)، طامي العُباب، سرى، تزجي، الأسنّة، المعصوب (المُتَوّج)، الطارف، التالد.

وعن المولديات الزيانية نمثل " بميمية" [1] محمد بن يوسف القيسي، التي استهلها بمقدمة في الغزل والرحلة، جمعت كثيرا من مفردات القاموس القديم، ومنها قوله : [2]

كَمْ رمتُ كِتْمَانَ الهَوَى فَوَشَى بِهِ   جفنٌ ينمُّ بكلّ سرٍّ يُكْتَمُ
جفنٌ تحامى وِردُهُ طيرَ الكرَى   لَمَّا جَرَى دمعًا يمازِجُهُ دَمُ

فاجتمع له من القاموس الغزلي القديم، وكذا الرحلة ضمن هذا القسم من القصيدة : فصيح، أعجم، الصَّبّ، رُمْتُ، وَشَى،ينمُّ، يكتم، تحامى، الوِرد، الكرى، الصبابة، الوصل، الهجران، علقم، مُتَيّم، الصَّبا، تُسْلي، تنسم (الريح : تتحرك)، النوى، المعنَّى، تحمّلوا، المطي، الحمى، يشبُّ، يضرم، جمر الغضَا، اللبانة، البيداء، الركاب، تُتْهِم، السرى، مغنى.

وحين يصل الشاعر إلى مدح السلطان يجد ضالته في اللغة القديمة، خاصة ما يتعلق منها بلغة الحرب وأدواتها. ومما نورده في هذا المقطع قوله : [3]

أَعْدَدْتَ لِلأَعْدَاء عُدَّتَهَا التي   بِسِلاَحِهَا يُلْقَى العَدوُّ فَيُهزَمُ
فَكَأَنَّمَا تلكَ السُّيُوفُ بَوَارِقٌ   تُغْرَى فَتُغْمَدُ فِي العَدُوِّ وتُدْغَمُ
وَكَأَنَّمَا تلكَ الذَّوَابِلُ أغصُنٌ   وبكلّ عَالِيةٍ سَنَانٌ لَهْذَمُ

وهو مقطع طويل شغل ثلث القصيدة، وظف فيه الشاعر من المفردات: السجايا، العطايا، سمك السماك، مؤثل، البوارق، تُغمد، تدغم، الذوابل، السِّنان، لهذم، القسي، الأهلّة، الشهب، الأسهم، العاديات، السرب، السابح، الضَّيغم، تُزرِي، الهزبر، الكريهة، الضيغم، المُهَج، السُّمر.

أما عن مولديات القصر الغرناطي، فتستوقفنا " لامية" [1] ابن زمرك التي تنطوي على

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 169إلى 178.

(2) المرجع نفسه، ص 169.

(3) المرجع نفسه، ص 176.

كمٌ كبير من اللغة القديمة، لا سيما في القسم الأول منها، والذي جمع بين الغزل والرحلة، وكذا في المقطع الأخير الذي ركز فيه الشاعر على استدعاء لغة الحرب.

فالقارئ لهذه المولدية يلتقي بمفردات مثل: البرق، معتل، النسيم، سرى، دوحة، أيكة، رتعت، الظلباء، معرّس، مقيل، العارض، المصقول، الرّيم، الجؤذر، متبول، الجوى، الطلول، المتيم، مطلول، عاذل، أفنّد، الصبابة، الغلائل، واصلة الهذيل، السُّحرة، الشجو، الوجد، الركب، الأنضاء، رعيل، الفلاة، ضوامر، القسي، يذرعن، البيد، الرّحال، الكَلال، شَمول، إذخر، الوخد، المفازة، الوغى، الحسام، أمحل، وشجت، الغمد، المرهف، المصفّد، العضب، العسجد، سمر القنا، النّصُول، الأسل المثقف، الزرد، الرماح، يوم الطِّعان .

وفي مولديات ابن الخلوف تشيع اللغة القديمة شيوعا لافتا للانتباه، وهي من المطلولات، بحيث لا يتسع المقام لرصد ما تحتويه من مفردات القاموس القديم وحسبنا -بذلك- ان نحيل على مولديتين، من باب التمثيل، وهما: " البائية " [2]، و" الميمية " [3].

على أن ما يمكن تسجيله بالنسبة لمولديات ابن الخلوف قياسا بغيرها لدى شعراء الإمارات الأخرى، أنها أكثر إغراقًا في طلب تلك اللغة الموغلة في القديم، أو بالأصح، في اقتناص غريب اللغة على شاكلة ما نجد في القصيدتين المذكورتين. فمن الميمية نقتطع قوله: [4]

يَمِينًــا لأَطْوِي شقَّــةَ البيـدُ مُسْرِعًــا ... بحَــرْفٍ لها مثـلُ الــرِّيَاحِ هبــوبُ [5]
غَـدَافِرَةٌ ، كَرْمَــاءُ، عَـوْجَاءُ، جِسْــرَةٌ ... جُمُـوعٌ، عَلَنْـدَاةٌ ، قَلُـوصٌ، رَكُـوبُ [6]
شَـمَرْدَلَـةٌ، قَــوْدَاءُ، عُنُــسٌ، شملــةٌ ... أَمُــونٌ، صَـلْخَدَاةٌ ، صَـمُوتٌ، لَعُـوبُ [7]

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 475 إلى 480 .

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ص 407 إلى 417.

(3) المصدر نفسه، ص 319 إلى 346.

(4) المصدر نفسه، الديوان، ص 323-324.

(5) حرْف: الناقة الصلبة القوية.

(6) غَدافرة: الناقة السريعة، والتي تميل إلى السواد. كرماء: مستديرة، عوجاء: ضامرة. جسرة: شجاعة. جَمُوع: عظيمة. علنداة: متأبية صعبة الانقياد. قلوص: فتية.

(7) شمردلة: سريعة. قوداء: الطويلة الظهر والعنق. عنس: قوية. شملة: سريعة. أمون: مأمونة العثار. صلخداة: أو الصلخدم: الشديدة القوية.

صموت: كثيرة الصمت، لعوب: رشيقة الحركة، خفيفة.

مُكَلْثَمَةُ العَشُونِ مَهْصُومَةَ الكَـلاَ ... تخـبُّ كـايمٍ في الفـلاةِ يَسـيبُ[1]

وقوله من البائية في مقطع الرحلة، واصفا الناقة:[2]

وَأَغْشَى حِمَى لَيْلَى وإِنْ كَانَ قَيْسُهَا ... أَعَـدَّ لِمَـنْ يَخْشَـاهُ جَيْشًـا عَرَمْرَمَـا

وَلَـمْ أَنْتَـدِب إلاّ سِهَـامًا مُـفَـوَّقَـا ... وَعَـوْجَـاءَ مُـرْنَـانًا وَقَلْبًـا مُصَمَّمَـا[3]

واشهَـبَ يعبوبًـا طَـمِرًّا مُضمَّـرًا ... طَـموحًا مَرُوحًـا أَعْوَجِيًّـا مُطَهَّمَـا[4]

أَشَـمُّ لجيـبُ المتـن ، أعـينُ سَابِحًـا ... أقبُّ، غليظُ الساقِ أَجْـرَدُ صَلْدَمَـا[5]

قَصِيرُ المَطَى والـرُّسْـغِ، أَتْـلَعُ، صافِنًـا ... طَوِيلُ الشَّوَى والذَّيْلِ أَغْدَفُ شَيْظَما[6]

فما أشبه هذا الشعر بشعر الأعشى، وعبيد بن الأبرص في وصف الناقة، وما أقربنا من شعر امرئ القيس في وصف الفَرَسِ، كما في النموذج الأول. فالقراءة الأولى لهذه الأبيات لاشك تحيل القارئ مباشرة على الشعر الجاهلي، بل ربما صح لنا أن نقول على أكثر نماذجه إيغالا في اعتماد حوشي اللغة.

وبهذا يتضح للقارئ أن للقاموس القديم مشاركة واسعة في النسيج اللغوي المولدي. وأنه يتوزع على مساحة كبيرة من فضاء القصيدة المولدية. كما تأكد حضور اللغة الحوشية، لاسيما في المقدمة الطللية، ومقطع الرحلة. ولم ينفرد ابن الخلوف بهذه الظاهرة، إنما كان – فقط- أكثر إيغالا وتكلفا؛ فلنا أن نعود على سبيل المثال إلى "ميمية"[7] أبي القاسم عبد الله بن رضوان الفاسي. أو إلى "بائية "[8] عبد الرحمن بن خلدون، للتأكد من صحة هذا الحكم.

---

(1) مكلثمة: كثيرة لحم الوجه. العشون، أو العتون: القوية، مهصومة الكلا: كناية على قوة الأسنان. تخبُّ: ضرب من السير، وهو المراوحة بين اليدين و الرجلين. الأيم: الحيّة. يسيب: معناه المكان، حيث تنتقل ناقته.

(2) المصدر نفسه، ص 409-410.

(3) السهام المفوقة: المشقوقة الرأس، حيث يقع الوَتَر.

(4) أشهب يعبوب: الفرس السريع الطويل. طمِرًّا: الفرس الجواد الطويل. الطموح: رافع اليدين. المروح: ذو انفراج بين الرجلين.

(5) أعين: سريع، حسن في النظر. سابح: سريع. أقبّ: ضامر البطن، دقيق الخصر. أجرد: قصير الشَّعر. صلدم: شديد الحافر.

(6) قصير المطى: قصير الظهر، الرسغ: المفصل ما بين الساق والحافر. أتلع: طويل العنق. صافنا: قائم على ثلاثة قوائم. الشوى: الأطراف.

(7) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(8) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة، ج3، ص 508-509.

أما وقد تم التعرف على مواصفات المعجم الشعري ومكوناته في القصيدة المولدية، فقد بقي الحديث عن طبيعة هذا المعجم من حيث الرّقة والجزالة. وبهذا الشأن يمكن القول، إن اللغة من هذه الزاوية قد تراوحت بين الرقة والجزالة، والليونة والقوة بما يستجيب للموقف النفسي، أو لطبيعة الملمح الذي يعالجه الشاعر في الشخصية التي هي موضوع المدح. سواء تعلق ذلك بالرسول (ﷺ)، أو بالسلطان الحاكم .

ففي مقام الإشادة بأخلاق الرسول (ﷺ) وفضله، تشيع اللغة الرقيقة، كما في قول ابن الخلوف :[1]

نـبيٌّ شـريفٌ، صـادِقُ القَـوْلِ مُرْسَـلٌ ... عزيـزٌ، وَكِـيٌّ[2] ، مجتبـىً وحَبِيـبُ
خليـلٌ ، عظـيمٌ ، خاتـم الرُسْـلِ فاتِـحٌ ... خَـلِيـلٌ، شـفِيـعٌ، أَرِيـحيٌّ، وهـوبُ
بَشـير، نذيــر،حاشِر الخَلْـقِ ، عَاقِـبٌ ... سِـرَاجٌ مُـنِيْرٌ، طَـاهِـرٌ وحَسِـيبُ
مُطَـاعٌ مكـينٌ، صفـوة الله مُرْتَـضًى ... نَـقِيٌّ، تَـقِيٌّ، خَـاشِعٌ ومُـنِيبُ

غَمَامُ النَّدَى، شَمْسُ الهُدَى، وَاضِحُ السَّنَا، جميلُ الثَّنَا، خَيْرُ الأَنَامِ مجِيبُ

فأغلب مفردات هذه الأبيات وعباراتها تُشيع معاني الرقة واللطف، والفضل والسماحة. ومنها: شريف، صادق القول، عزيز، مجتبى، حبيب، خليل، شفيع، أريحي، وهوب، صفوة الله، غمام الندى، شمس الهدى، جميل الثنا. وغيرها من الكلمات الرقيقة التي تعمر هذه المقطوعة بشكل كثيف.

وفي هذا القسم من القصيدة ذاتها - حينما يتحول الشاعر إلى رصد السيرة الحربية أو الجهادية للرسول (ﷺ)- نجده بالموازاة، يُحوّل اهتمامه إلى اللفظة القوية الجزلة التي توافق معاني الشدة، والحزم، والقهر والبسالة. يقول بعد أبيات :[3]

دَعَـا الدّيـنَ مِـن اقْطَـارِهِ فَأَجَـابَـهُ ... فَيَـا حَبَّـذَا دَاعٍ لَـهُ و مـجيـبُ
وَجَلَّـلَ أَرْضَ الكُـفْرِ جَيْشَـينِ واحِـدًا ... يَجُـولُ وجَيْشًـا فِي السَّمَـاءِ يَجُـوبُ
إذا شَخِصَـتْ فِي ذَلِـكَ الجَيْـشِ أعـينٌ ... تَمَـزَّقَ مِـنْ هَـذَا حشًـا وقُلُـوبُ
وَإِنْ شَـكَتِ الهَيْجَـا الوَهِيـجَ أَذَاقَـهَا ... زُعَـافًا عَـنِ السُّـمّ الزُّعَـافِ يَنُـوبُ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 411.
(2) وكيٌّ: يراد بها الإسراع في السعي بين الصَّفا والمروة حتى لا يُرى خواء بين الرجلين.
(3) المصدر نفسه، ص 413- 414.

وإنْ صَالَ خطبٌ كفَّ شَعْرَاءُ كفَّهُ ... ولَم تُثْنِهِ عمّا أرادَ خُطُوبُ
فكم قد سبى من ضَيْغَمٍ لاَ تهولُهُ ... نَوائِبُ تَغتالُ الحِجَى وحُروبُ

فالشاعر هنا بصدد الإخبار عن بأس الرسول (ﷺ) وبطشه بقوى الكفر، فاختار لهذا المقام ما يناسبه من المقال، حيث نجد كلمات مثل: جَلَّلَ، جيشين، شخصت، الأعين، تمزّق الحشا، شكت الهيجا، الوهيج، السُّم الزُّعاف، صالَ، خطب، سَبَى، ضَيغم، تهوله، نوائب، تغتال. وهي مفردات تعبر بدقة عن إيقاع الحرب، بما ينطوي عليه من هول ووهيج ودموية.

وفي سياق الدعاء والاستعطاف والتضرع، نكتفي بلغة تفيض لطفا ورقةً، وتَنْضَحُ بمعاني الضعف والانكسار والتوسل، على نحو ما نقرأ في قول ابن الخلوف في قصيدته "الميمية":[1]

ويا ربُّ كُنْ لِلْعَبْدِ وارْحَمْ خُضُوعَهُ ... فإنَّكَ يا رحمنُ بالعَبْدِ أرْحَمُ
ويا رَبُّ وَفِّق واكْشِفِ الضُرَّ واسْتَجِبْ ... فأنتَ بما أرجُوهُ يا بَرُّ أَعْلَمُ
ويا ربُّ سامحْ واعفُ واحْلم تَفَضُّلاً ... فإنك يا غفَّارُ تعفُو وتحلمُ
دعوتُكَ مُضطرًا وجئتُكَ خائِفًا ... وأنتَ مجيبٌ مُسْتَغَاثٌ مُسَلَّمُ
فإنْ لَمْ تجُدْلي يا عَفُوُّ برحمةٍ ... فَمَنْ ذا الذي يَعْفُو سِوَاكَ ويَرْحَمُ؟

فقد صاغ الشاعر ضراعته وتوسلاته بلغة في منتهى الرقة، بحيث أُلْبِسَت هذا المضمون وِشَاحًا من اللطف، بالكيفية التي يقتضيها مقام التوجُّه بالخطاب من العبد إلى خالقه، في محاولة لاستدرار عطفه وكرمه وعفوه.

ومثل هذه الظاهرة نلاحظها أيضا في مقطع مدح السلطان، حيث يراوح الشعراء بين اللغة الرقيقة والجزلة القوية بما يقتضيه المعنى. وفي نموذج محمد بن يوسف القيسي مثلا ما يؤكد ذلك؟ فهو يستهل مدح السلطان الزياني أبي حمو موسى بتعداد صفاته الخلُقية، وشيمه وسيرته مع الرعية، فيركز على استحضار تلك الألفاظ التي تحمل معاني البرّ والإحسان، والعدل، والتفضُّل، ومظاهر التديُّن. فيوظف: السجايا الجليلة، والعطايا الجزيلة، الجود، الإحسان، الهدى، التُقى، حسن التواضع، ندى، تهمي، بِشْرٌ، يبسم، حلم، جناب مؤمل. يقول :[2]

لَولاَ سَجَايَاهُ الجَلِيلَةُ لَم تَكن ... تُحْكَى المَفَاخِرُ والمآثِرُ تحكَمُ
لَولاَ عطاياهُ الجزيلةُ لَم تكن ... تُعلَى الأَكَارِمُ والمكَارِمُ تُعلَمُ

---

(1) المصدر السابق، ص 199.
(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175- 176.

جُـودٌ وإحسـانٌ وقَصْـدٌ في الهُـدَى ... حسـنٌ وعقـدٌ فـي التُّقَـى مُسْتَحْكَـمُ
وتــواضع يُـغْـلَى وقـدرٌ يُعْـتَلَى ... وَنَـدَى يَـدٍ تَهْـمِي وبِشْـرٌ يبسـمُ
والحِـلْمُ واسِـعٌ والجِنَـابُ مُـؤمـلٌ ... والـعِزُّ أَمْنَـعُ والسَّجِيَـةُ اكْـرَمُ

لكنه في مقام الإشادة بالسيرة الحربية لهذا الملك، نراه يصطنع لغة أخرى يستخلصها من معاني العظمة والبطش، فيجعل منه قوة لا تهزم، قائلا:[1]

ملـكٌ عليـه هَيْبَـةٌ مَلَكِيَّـةٌ ... تَـقْضِي عَلَـى الأَعْـدَاء بالإعْـدَامِ
أَحْيَـا بِنَـائِلِـهِ المكَارمَ والعُـلاَ ... وَحَـمَى بِصَارِمِـهِ حِمَـى الإسْـلامِ
وسَـطَا فأيـنَ الليـثُ مِـنْ إقْدَامِـهِ ... في الـحرب عنـد تَـزَلْزُلِ الأقْـدَامِ
أَدِنَـتْ لـه الأقْـطَارُ عزمتُـه الـتي ... بُنِيَـتْ عـلى الإسْـرَاجِ والإلْجَـامِ
لاَ يَرْتَـضِي فـوق البسيطَـةِ مَنْـزِلاً ... مَـا لَـمْ تُـطَنِّبُـهُ الـوَغَـى بِـقُتَـامِ
خَفَقَـتْ قـلوبُ عِـدَاهُ في أعلاَمِـهِ ... كَـخُفُوقِ رِيـحِ النَّصْـرِ في الأَعْـلاَمِ
لمـا ذَعَـرْتَ عِـدَاكَ في أَوْطَـانِهِـمِ ... وَقَـصَمْـتَ عُـرْوَتَهُـمْ أَتَـمَ فِـصَامِ
اخمَـدتَ نَـارَهُـم بِنَـارِ اسِنَّـةٍ ... وَحَـسَمْتَ دَاءَهُـم بكـل حُـسَامِ

فنحن نقرأ في هذا النموذج من مفردات القوة والجزالة: الهيبة، الإعدام، الصارم، حمى، سطا، الليث، إقدام، الصارم، الحرب، تزلزل، الأقدام، الإسراج، الإلجام، تطنّبُه، الوغى، قتام، خفقت،ذعرت، قصمت عروتهم، اخمدت نارهم، أسِنّة، حسمت، حسام .

اما في المقدمات الغزلية، فغالبا ما تحضر اللغة الرقيقة، رقة المشاعر التي تُبْطِنُهَا، كما تشيع مفردات الحرقة والمعاناة، التي يستدعيها وهيج الشوق ولسعات الحنين والبعد، والم الفراق والهجر. ولعلنا نجد في لامية ابن زمرك ما يفي بهذا الجانب. وهي التي قدّم لها بحديث الغزل، نورد منه قوله:

زَارَ الـخَيَـالُ بِأَيْمَـنِ الـزَّوْرَاء ... فَجَـلاَ سَنَـاهُ غياهِـبَ الظَّلْـمَاء
وَسَرَى مـع النسمـاتِ يَسْحَـبُ ذَيْلَـهُ ... فَـأَتَتْ تَـنِـمُّ بِـعَنْبَرٍ وكِبَـاء
هَـذَا و مَـا شَيءٌ أَلَـذُّ مِنَ المُـنَى ... إلاَّ زيـارتُـه مـع الإغْـفَـاء
بتْـنَا خَيَالَـيْنِ التَحَفْنَـا بِـالضَّنَى ... والسُّـقْمِ مَـا نَخْشَـى مِـنَ الرُّقَبَـاء
حتـى أفَـاقَ الصُّـبْحُ مِـنْ غَمَرَاتِـهِ ... وَتَجَـاذَبَتْ ايْـدِي الـنَّسِيمِ رِدَائـي

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 213-214.

تـــا اللهِ مـــا أشــكُو الصَّبَابَـــةَ والهَـــوَى لِســوَى الأَحِبَّـــةِ او امُـــوتَ بِـدَائِـــي
ابْكِـي ومـــا غَيْـــرُ النَّـــجِيعِ مَـدَامِـــعٌ أُذْكِـــي وَلاَ ضَـــرَمٌ سِـوَى أَحْشَـائِي
أَهْـــفُو إذَا تَهْـــفُو البُــــرُوقُ وأنْـثَنِـــي لِسُـــرَى النَّوَاسِمِ مِـــنْ رُبَـــا تَيْمَـــاءِ[1]

فالمقطوعة مشبعة باللغة الغزلية الرقيقة، من مثل :سرى، النسمات، يسحب، ينم، العنبر، الكِباء، المُنَى، الإغفاء، التحفنا بالضَّنَى، أفاق الصُّبح، الغمرات، تجاذبت، أيدي النسيم، الصبابة، الهوى، الأحبة، النجيع، مدامع، أذكى، ضرم، أحشاء، أهفو، أنثنى، سرى النواسم. وهي ألفاظ عبرت بعمق عن تجربة الذات المبدعة التي تنطوي في هذا السياق على ذلك الحب المحمدي، الذي عمر قلب الشاعر، وجعله يلهج بذكره في أداء رمزي ذكي .

ومن هذه النماذج، يتضح أن لغة المولديات من حيث الجزالة والرقة، قد تأرجحت بين طرفي هذه الثنائية بما يستجيب ويتواءم مع طبيعة الفكرة والموقف النفسي للشاعر.

وإجمالا لكل ما تقدم عن لغة الشعر المولدي، يمكن القول إن القصيدة المولدية بالنظر إلى موضوعها ذي الطابع الديني أولا، وبحكم تقليديتها ثانيا، فإن معجمها الشعري قد اشترك في تكوينه قاموسان أساسيان، هما: القاموس الديني، بمكوناته المذكورة، وهي لغة المعطيات الخاصة، والمتعلقة بأسماء وكُنَى وصفات الرسول (ﷺ)، أو ما يمكن أن نصطلح عليه اسم المعجم المحمدي، لاختصاصه به (ﷺ). يضاف إلى هذا أسماء الأنبياء والرسل. والتي بدورها كان لها حضورها في النسيج الشعري، والتي استُغلّت كمادة مدحية هامة، من حيث إن الشعراء وظفوها بما يعلو بالمقام المحمدي، أو في إظهار فضل النبي محمد على سائر الأنبياء والرسل، وأنه كان السبب في نجاتهم من كل كرب وسوء. وكان هذا كما سلف الذكر، من قبيل الفكر الصوفي.

كما أسهمت لغة البيئة الحجازية، أو بالأحرى، أسماء البقاع المقدسة إسهاما واضحا في إثراء المعجم الشعري، والمضمون المدحي على السواء .

وكان للقاموس الصوفي ومصطلحاته نصيب من هذا الحضور، وقد وظفه الشعراء أساسا في التعبير عن تلك المفاهيم الصوفية الفلسفية المتعلقة بالحقيقة المحمدية، ونظرية النور المحمدي، والتي ترتقي بالذات المحمدية فوق كل الذوات، بما في ذلك الأنبياء والرسل.

أما اللغة القرآنية، فكان لها إسهام كبير في تشكيل معجم الشعر المولدي. وقد كشف هذا الشعر بحق عما يمتلكه مبدعوه من مرجعية لغوية قرآنية، ومن حضور كبير للذاكرة

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362.

القرآنية. ولهذا الحضور ما يبرره، ففضلا عن أن الموضوع ديني بالأساس، وأنه يقترن اقترانا مباشرا برسالة الإسلام، فإنه يمكن أن نضيف بأن معظم هؤلاء الشعراء كانوا من حفظة القرآن، ومن رواد العلوم الفقهية والدينية بعامة. ومنهم أيضا من كان له علاقة بالتصوُف، أيًا كانت طبيعة هذه العلاقة. ومن أمثلة هؤلاء الذين أوتوا مثل هذه المرجعيات الدينية نذكر من الأندلس: ابن زمرك الذي:" قصد الكُتاب وبه تلقى دراسة قرآنية تقليدية..وقرأ اللغة والفقه وعلم الأصول. كما كان متشوقا إلى السلوك آخذًا نفسه بارتياد ومجاهدة، فانضوى إلى شيخ الفرق الصوفية في عهده، أبي جعفر بن الزيات"[1]. وأستاذه ابن الخطيب الذي نقل بشأنه المقري ما نصه: "قرأ القرآن تَكَتُّبا ثم حفظًا وتجويدا...ولازم قراءة العربية والفقه والتفسير"[2]. وكذا عبد العزيز بن أبي سلطان، الذي نقل بشأنه المقري أنه :" لازم الشيخ أبا بكر عتيق بن مقدم من مشيخة الصوفية بالحضرة، فظهرت عليه آثار ذلك في نظمه". [3]

ومن شعراء البلاط المريني: أبو القاسم عبد الله بن رضوان الذي يعرف بالفقيه القاضي الخطيب[4]. وكذلك الشأن بالنسبة لنظيره داخل القصر، أحمد بن عبد المنان المعروف بالفقيه الكاتب. [5]

وقد كان شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف القسنطيني من حفظة القرآن، ومن الذين تعمّقوا واستفاضوا في طلب العلوم الفقهية . [6]

وكان الشاعر الملك أبو موسى الزياني في فترة من حياته منقطعا للعبادة والزهد[7]، مُكبًا على دراسة العلوم الدينية [8] .

---

(1) المصدر السابق، ص 8-9.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج5، ص 75.

(3) المصدر نفسه، ج6، ص 115.

(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 66.

(5) المصدر نفسه، ص 87.

(6) ينظر: ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: دحو العربي، منشورات اتحاد الجزائريين، 2004، الجزائر، ص 12.

(7) ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني – حياته وآثاره، ص 74.

(8) ينظر: نويهض عادل ، معجم أعلام الجزائر، ص 125.

والمعروف عموما أن طرق التدريس في كل من المغرب والأندلس خلال عصر الإمارات كانت تؤسس أولا بحفظ القرآن الكريم. ليتجه طالب العلم بعد ذلك إلى طلب العلوم الأخرى، وأبرزها العلوم الدينية اللغوية، خاصة بالنسبة لما وصلنا عن تكوين الأدباء.

هذا ما يمكن قوله بالنسبة للقاموس الديني، أما القاموس القديم، فقد توزّع بدوره على مجال فسيح داخل القصيدة المولدية، وتركز أكثر في المقدمات التقليدية، وكذا في الموضوع الثانوي. وقد أفاد شعراء المولديات من هذا القاموس أيّما فائدة، خاصة وقد تعاملوا مع الموضوع تعاملا تقليديا، من حيث الشكل والمضمون. مما جعلهم شديدي التعلق بمحفوظهم من الشعر القديم، إلى درجة أنهم حمّلوا أنفسهم -أحيانًا- عناء التنقيب عن اللفظة الحوشية الشاذة الاستعمال، ليبرهنوا من خلالها عن مقدرتهم اللغوية، وما يحوزونه في ذاكرتهم من مخزون ضارب في عمق التراث .

وقد تبين أيضا، من خلال دراسة المعجم الشعري للمولديات، مدى ارتباط اللغة بالتجربة الشعرية وبموضوعها. فكان توزيع الشعراء لِلّغَة توزيعا موفّقًا، سواء فيما تعلق بالقاموس الديني، أو بالقاموس القديم، أو من حيث إيقاع الجزالة والرقة. وقد كشفت النماذج المتقدمة كيف كان هؤلاء يراوحون بين اللفظة الجزلة القوية، والرقيقة اللينة بما يتناغم مع الموقف النفسي والفكرة، أو الملمح الذي يراد التعبير عنه.

2- البناء اللغوي، وعلاقته بالأداء الفنّي والمعنوي

يهدف هذا القسم من الدراسة إلى محاولة الوقوف على أهم البنيات اللغوية، الصرفية منها والنحوية وعلاقتها بالأداء المعنوي، مع مراعاة التركيز على تلك التراكيب والصيغ والأدوات التي تشكل حضورا كبيرا، يرقى إلى تشكيل ظاهرة فنية أو سمة أسلوبية.

وما يلاحظ من خلال القراءة الفاحصة لشعر المولديات، هو شيوع تلك الصيغ والأدوات التي تحقق المبالغة في المدح. وقد أسعفت شعراء المولديات كثيرا في تعميق المعنى، والتسامي بالشخصية الممدوحة. كما مكنتهم من الإفصاح عن ذواتهم، وعمق تجاربهم، وفحوى مشاعرهم.

إن هدف المادح هو محاولة الارتقاء – فنيا- بممدوحه، بما يميّزه عن سائر الأشباه والنظائر، سواء كان ذلك حقيقة أم إنصافًا، أو رياءً وتضليلا. وإذا كان الأمر كذلك، فما عسانا نقول والمدح متعلق بشخص الرسول (ﷺ) ؟.

إن مادح الرسول لا يمكن له إلاّ أن يكون صادقا في مشاعره اولا. وأن يسعى- ثانيا- ما أمكنه السعي إلى أن يفوز بتحقيق الصورة الفنية المثال والأنموذج للذات المحمدية. تلك الصورة التي تعلو به فوق سائر الخلق، بما فيهم الأنبياء والرسل. وهو الأمر الذي يجنح به – باستمرار- إلى نشدان المبالغة في مدحه، وإلى الحرص على توظيف الوسائل والأدوات التي تحقق له ذلك. وهي التي سنحاول استجلاءها والكشف عنها في مستويين: المستوى الصرفي، والمستوى النحوي.

2- 1- البنية الصرفية، والمبالغة في المعنى

ستسعى الدراسة ضمن هذا العنصر إلى رصد أهم الصيغ الصرفية التي تؤدي معنى المبالغة في المعنى، ومحاولة الكشف عن وظيفتها الفنية والمعنوية داخل السياق الشعري. وإلى أي مدى أسهمت في تقوية المعنى وتعميقه؟.

أما أكثر هذه الصيغ حضورًا في النص المولدي، فيمكن حصرها في أربع، هي : صيغة اسم الفاعل، اسم المفعول، صيغة التفضيل، وصيغة المبالغة.

أ- اسم الفاعل

يعرَّف اسم الفاعل عند النحويين على أنه "اسم مشتق، يدل على معنى مجرد حادث وعلى فاعله " [(1)]: بمعنى أنه يدلُ على أمرين اثنين: الصفة، وصاحب الصفة. والتعريف يشير أن الصفة أو المعنى المجرد حادث، أي إنه موقف عارض، غير دائم.

فإذا توقفنا عند حدود هذا الفهم لاسم الفاعل، فكيف له أن يحقق المبالغة في المعنى؟.

لقد رأى النحويون في تفصيل هذا التعريف أن دلالة اسم الفاعل على المعنى المجرد هي دلالة مطلقة، قد تفيد الكثرة أو القلة، وذلك بوجود قرينة ترجّح هذا عن ذاك. "فلا يُمنع أن يقع (فاعل) موقع (فعَّال) المختصّ بالكثير، لعمومه. ومنه في صفات الباري: الخالق والخلاّق، والرازق والرزّاق. والمراد بأحدهما ما يرادُ بالآخر ". [(2)]

---

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ط6، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج3، ص 238.

(2) المرجع نفسه، هامش ص 239.

لكن توظيف اسم الفاعل بما يفيد ثبوت الصفة وديمومتها، يقتضي شروطا هي: [1]

- تغيير الصيغة " فاعل " الدالة على الحدوث إلى صيغة أخرى تفيد الثبوت. فيصير اسم الفاعل صفة مُشبهة باسم الفاعل، على نحو: شريف،كريم، عنيٌّ .

- إضافة قرينة لفظية، أو معنوية، تضفي على صيغة فاعل، صفة الثبوت.ومنها:

  - إضافة اسم الفاعل من الثلاثي اللازم إلى فاعله، نحو: فلان صادق القول.
  - أن تكون صيغة اسم الفاعل صريحة الدلالة على الدوام أو شبهه.

وتأسيسا على هذا، يمكن لاسم الفاعل أن يفيد المبالغة في المعنى المجرد، من خلال تأكيد الصيغة لصاحبها على سبيل الثبوت والدوام. وهذا التوظيف هو الذي تشبّث به شعراء المولديات في تطويع صيغة اسم الفاعل كأداة لتقوية المعنى، والمبالغة في المدح. حيث ترددت هذه الصيغة بشكل لافت للانتباه، خاصة عند تعداد صفات الرسول (ﷺ) ومناقبه وأخلاقه، على شاكلة ما نجد في قول ابن زمرك معددا أفضال الرسول (ﷺ) :

فَيَا مُولِيَ الرُّحْمَى ويـا مُذْهِبَ العَمَى ... ويـا مُنْجِدَ الغَرْقَـى ويـا مُنْقِذَ العَانِي[2]

وقول أبي القاسم البرجي في صفات الرسول (ﷺ) :

هــو المُجْتَبَــى الهَــادي الشَّفيــعُ إلى ... رَبِّ العِبَــادِ أَمِــينُ الــوَحْيِ عاقِبُــهُ [3]

ومنه ما قاله ابن الخلوف في مدحه (ﷺ) : [4]

هو الطَّاهِرُ البَـادِي ، هـو البـاطِنُ الـذي ... أبـانَ لــنا مــا كَانَ عَــنَّا مُكَتَّمَــا
هـو الحَاشِرُ الدَّاعِـي، هـو العـاقِبُ الـذي ... إذا أحْـجَـمَ الــرُسْلُ الــكِرامُ تقدَّمَــا
هــو الشَّــافِعُ المَقْبُــولُ و الأَوْحَــدُ الـذي ... إلى حَوْضِــهِ يَـدْعُو لِيُـرْوِي مِنَ الظَّمَــا

وإذا كان قد اقتصر في هذا النموذج على تلك الصفات التي على وزن "فاعل" المأخوذة من الفعل الثلاثي، ففي نموذج آخر، يوظف تلك التي تُصاغ من غير الثلاثي، وذلك في قوله: [5]

أَعْظِمْ بِــهِ مَــن رَسُــولٍ قَــام مُنْتَصِراً ... لِلَّــهِ مُحْتَسِبًــا، بِــاللهِ مُعْتَصِمًــا

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 242-243.
(2) ابن زمرك، الديوان، ص 495.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 297.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 332.
(5) المصدر نفسه، ص 57.

بالعلـــمِ مُتَّـزرًا ، بالبِشـرِ مُجتَبِيًـــا   بالحُسْـــنِ مُتَّصِفًـــا بـــالحِلمِ مُتَّسِمًـــا

فقد ترددت صيغة اسم المفعول بنوعيها، من الثلاثي وغير الثلاثي، من خلال مجموعة من الصفات، هي: مُولِيَ، مُذْهِبَ، مُنجِد، مُنقِذ، الهادي، العاقب، الشافع، مُنْتَصِر، مُحتسِب، مُعتصِم، مُتَّزِر، مُجتبًيا، مبتسم. وقد وظفت هذه الصفات في صيغة اسم الفاعل لتدل على الذات الموصوفة، وتخلع عليها هذه المعاني بصورة تُحيل على حالة الدوام؛ فلا يمكن أن تفيد في هذا السياق.- والأمر متعلق بالرسول (ﷺ) - إلا دلالة الثبوت والاستمرار. وبذلك تكون صيغة اسم الفاعل قد أدّت دورها في تعميق المعنى وتأكيده .

ومثلما وظفت صيغة اسم الفاعل في غرض التسامي بالذات المحمدية، فقد استغلت أيضا في مجال الإشادة برسالة الإسلام. لقول محمد بن يوسف القيسي:

وَأجَلُّهَـــا الوحـــيُ الـــذي إعْجـــازُهُ   متجـــــدِّدٌ بِتَجَـــــدُّدِ الأيَّـــــامِ
متضـمِّنٌ كُـلَّ العُلُـــومِ بِـــأسْرِهَا   ومُفَصِّـــــلٌ لأدِلَّـــــةِ الأَحْكَـــامِ[1]

وقول ابن الخلوف في السياق ذاته، معدّدًا صفات القرآن الكريم :[2]

مُحْكَمًـــا صَـــادِقًا، بَشِـــيرًا نَذِيـــرًا   شَاهِـــدًا مُرْشِـــدًا مُبِينًـــا دَلِيـــلاَ
قَـــدْ حَـــوَى الصُّـــحُفَ والزَّبُـــورَ والألْـــوا   حَ وَحَـــازَ التَّـــوْرَاةَ و الإِنْجِيـــلاَ

حيث تغلب صيغة اسم الفاعل على النموذجين في سياق التعظيم والثناء على القرآن الكريم، الذي من صفاته: أنه "مُتَجَدِّد"، صالح لكل زمان ومكان. وأنه "مُتَضَمِّنٌ" لكل العلوم، محيطٌ بها. وهو "المُفَصِّلُ " للأحكام، أي المُمَيِّز للحق من الباطل. وهو القول «الصادق " أبدًا، و"الشّاهد" على الخلق أجمعين، لأنه موجِّهٌ للناس كافة. و "المرشد" إلى الحق والرشد. و"المبين"، بمعنى الظاهر للناس، والواضح في نهجه ومضمونه. فصيغة اسم الفاعل المتواترة في هذه الأبيات قد اقترنت بقرينة معنوية تتحقق في الموصوف (القرآن)، فأفادت الدوام والثبوت.

كما استعان شعراء المولديات كثيرا بصيغة اسم الفاعل في مقام التضرع والتوسل، حيث يلوذون بالحق تبارك وتعالى، فيرددون بعض صفاته وأسمائه الحسنى. من ذلك قول ابن

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 212.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 71.

الخطيب :[1]

يا مُجَلِّي العَمَى وكَافِي الدَّواهي وَمُداوِي المَرْضَى وآسِي الجِراحِ

وقول ابن الخلوف مُسَبِّحًا بقدرة الخالق، معددًا لأسمائه الدالة على ذلك :

وَصَفُ مُنْشِي الوجودِ بَعْدَ انعِدَامِ جَلَّ مَن أَوْجَدَ الوجودَ اختيارًا
واحِدًا عالِمًا، سَميعًا، بصيرًا قادِرًا ، كَاشِف الأذَى سَتَّارًا
بَاسِطًا قَابضًا غفورًا رَحيمًا خافِضًا رَافِعَ السَّمَا جبَّارًا[2]

فمن هذه الصفات والأسماء : مُجَلِّي، كافِي، مداوي، آسي، منشئ، عالم، قادر، كاشف، باسط، قابض، خافض، رافع، وهي أسماء أفعال دالة على ثبوت الصفة لاقترانها بالذات الإلهية.

وبهذا، يتضح أن صيغة اسم الفاعل في النماذج المتقدمة قد وظفت بما يفيد الثبوت والاستمرار للصفة لدى الموصوف، لاعتمادها على قرينة دالة على الدوام. وتصير الصيغة – بذلك- من حيث الدلالة والمعنى صفةً مشبهة باسم الفاعل، وإن احتفظت بالصورة اللفظية لاسم الفاعل.[3] وهو ما يمكّن صيغة اسم الفاعل من تزويد المعنى بصفة العُمق والمبالغة.

وإذا كانت النصوص السابقة قد كشفت عن صفة الدوام في دلالة اسم الفاعل، لارتباطها بموصوف لا يمكن معه أن تكون الصفة عارضةً أو مؤقتة (الله –الرسول –الرسالة)، ففي سياقات أخرى، قد تتأرجح صيغة اسم الفاعل بين إفادة الديمومة، أو أن تدلَّ على توافر الصفة بكثرة، وبصورة شبه دائمة. وهي في الحالين ترمي إلى المبالغة .

ومن هذه السياقات، أن يتعلق الأمر بمدح السلطان مثلا، كما في قول أحمد بن عبد المنان في الملك أبي عنان فارس المريني :[4]

ومُجْتَبِرٍ أنتَ مُغْبِيه وَجَابِرُهُ ومُعْتَبِرٍ أنت مُقْصِيهِ وَرَادِعُهُ

فالمعنى الذي تحيل عليه صيغة اسم الفاعل في : مُجْتَبِرٍ، مُغْبيه، جابره، مُعْتَبِرٍ، مُقْصِيهِ، وَرَادِعُهُ. هو الكثرة التي قد ترتقى إلى صفة الدوام .

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 139.

(3) حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 243.

(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 89.

ومثل هذا ما نجده في قول ابن الخطيب مادحًا سلطان غرناطة : [1]

نَاصِرُ الحقّ مُرْسِلُ النَّقْعِ سُحْبًا ... بينَ سُمْرِ القَنَا وَبِيضِ الصِّفَاحِ

فـ " نَاصِرُ" الحقّ قد تفيد الديمومة، فتغدو صفةً ثابتة مستمرة في شخص الخليفة. أمّا "مُرْسِلُ النقع"، فإن أفادت الدوام فذلك على سبيل التواتر؛ أي بشكل متقطع، كلما استدعى الأمر ذلك. ومع هذا تظل صفة دائمة، إذ إن الانقطاع الطارئ لا يخرجها عن أنها في حكم الملازمة لصاحب الفعل . [2]

أما إذا اقترن اسم الفاعل بمرفوعه [3]، فإنه يفيد الديمومة. ويتحول حينها إلى صفة مشبهة ، وإن بقي على صيغته. ومثال ذلك قول الثغري مادحًا الخليفة أبا حمو : [4]

نَهَضَتْ بِهِ قدمًا إلى حَرْبِ العِدَا ... هِمَمٌ وَعَزْمٌ صَادِقُ الإقْدَامِ

فاسم الفاعل هنا "صادق" أضيفَ إلى مرفوعه الإقدام (صادقٌ إقدامه). وبالتالي يصير فعل (الصدق) ملازما لصاحبه، فيتحول اسم الفاعل إلى صفة مشبهة دلالةً ومعنًى، مع بقائه على صورته (فاعل).

وفي مقام تأنيب النفس والاعتراف بالذنب، يُؤْثر ابن الخلوف استخدام صيغة اسم الفاعل، لتعميق إحساسه بالجُرم، والإقرار بحجم الخطايا التي هي من الكثرة بحيث غدت حملا ثقيلا ينوءُ المرءُ بحمله. فيقول: [5]

وكَمْ ضَلَلْتُ(*) لِعِطْفِ الزَّهْوِ مُعْتَنِقًا ... كما اغْتَدَيْتُ لكَأْسِ الغيِّ مُرْتَشِفَا
وكَمْ اقمتُ بِدَيرِ اللَّهْوِ مُنْهَمِكًا ... أُضْحِي وأُمْسِي على الآثَامِ مُنْعَكِفَا

فالكلمات: معتَنِقًا، مُرتشِفًا، مُنهَمِكًا، مُنْعَكِفًا، التي هي أسماء افعال قد دَلَّتْ في هذا السياق على معنى الكثرة والملازمة الطويلة، لأن الشاعر بصدد الإيحاء بثقل الذنوب التي

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 307.

(3) من القرائن اللفظية التي تجعل اسم الفاعل صفةً مشبهة باسمه: " إضافة اسم فاعل من الثلاثي اللازم إلى فاعله حسن عباس، النحو الوافي ج 3، ص 242.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 213.

(5) المصدر نفسه، ص 306.

(*) هكذا وردت في الديوان. وقد أشار المحقق إلى أن الصواب هو: ظَلَلْتُ. ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، هامش ص 306.

تراكمت على امتداد العمر، وهو إيحاء قوي يخفي وراءه كثيرًا من الحسرة والندم والقلق النفسي، ويمهّد لإعلان التوبة والتماس الغفران .

وعليه، فإن اسم الفاعل متى اقترن بقرينه معنوية أو لفظية، فإنه يتحول إلى صفة مشبهة تفيد دوام الملازمة أو ما يشبه الدوام، ويشكل بذلك صيغة من الصّيَغ التي تحقق مستوى من المبالغة.

ب- اسم المفعول

تعد صيغة اسم المفعول بدورها أداة تحقق غرض المبالغة. واسم المفعول كما في المفهوم النحوي : "اسم مشتق يدل على معنى مجرد، غير دائم، وعلى الذي وقع عليه هذا المعنى". [1] وهو ما يكاد يكون متطابقا مع اسم الفاعل من حيث دلالته على ثبوت صفة وعدم الثبوت، ولكي يفيد معنى الدوام، لا بد له من قرينة لفظية بإضافته إلى مرفوعه. أو معنوية، ويصير بموجبها صفة مشبهة باسم المفعول، بالرغم من بقائه على صيغته. وحتى يتحقق له هذا التحوُّل، ينبغي أن يكون من فعل متعدّ إلى مفعول واحد. [2] كما هو الحال في قول الشاعر أبي القاسم البرجي مثلا : [3]

وَ خَلَّـدَ اللهُ مُلْـكَ المُستعــينِ بــه ... مُـؤَيَّــدِ الأَمْــرِ مَنْــصُورًا كَتَائِبُــهُ

مُسَدَّدُ الحُكْـمِ مَيْمُــونٌ نَقِيبَتُــهُ ... مُظَفَّــرُ العَـزْمِ صـدْقُ الـرَّأْيِ صَائِبُــهُ

فَصِيغُ اسم المفعول قد وردت مضافة إلى مرفوعها على النحو التالي:" مُؤَيَّد الأمر"، "مَنْصُورُ الكتائب"، مُسَدَّدُ الحُكْمِ"، "ميمونُ النقيبة "، "مُظَفَّرُ العزم". وهي بذلك تصير صفات مشبهة باسم المفعول من حيث الدلالة، إذ أفادت صفة الملازمة والاستمرار، وإن ظلت الصيغة الشكلية لاسم المفعول على حالتها الأصلية.

أما في نموذج الشاعر محمد بن يوسف القيسي، فتجتمع القرينة اللفظية مع القرينة المعنوية، لقوله معدّدًا مزايا الرسول (ﷺ) وخصوصياته : [4]

ولَـهُ الشفاعــةُ وَهْـوَ مَخْصُـوصٌ بهــا ... يَــوْمَ القيــامةِ في ذَوِي الإِجْــرَامِ

---

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 271.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 278.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 298.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 211 –212.

ومقَالُـــهُ المَسْمُــــوعُ فيـــه عِنَايَـــةٌ   ومقَامُـــهُ المحمـــودُ خـــيرُ مقـــام

فكلمة "مخصوص" هنا تسندها القرينة المعنوية، لشيوع الحكم بتفرد النبي محمد بصفة الشفاعة. أمَّا كلمتا: "مسموع"، و"محمود"، فتسندها القرينة اللفظية، وهي على الترتيب: المقال، والمقام. فضلا عن أن السياق يقتضي ثبوت الصفة بشكل دائم، ذلك أنها متعلقة بشخص الرسول (ﷺ).

وهذا ما ينسحب على كثير من صفاته (ﷺ) التي ترددت في الشعر المولدي بصيغة اسم المفعول، على النحو: مرسَل، مبعوث، مصطَفى، مختَار، مجتبى، المُشَفَّع، المؤتَمن، المُبرَّأ، المُرتَضى، وما شاكل هذه الصفات التي وإن حملت صيغة اسم المفعول، فإنها تتحول بحكم دلالتها على الدوام إلى صفات مشبهة. ومن أمثلة هذا الجانب ، قول يحيى ابن خلدون :[1]

هُـو المُصْـطَفَى المُخْتَــارُ مِـنْ آلِ هَاشِـمٍ   أُولِــي الشَّــرَفِ الوَضَّــاحِ منــه جَبِــينُ
محمـــدٌ المَبْعُـوثُ للخــلقِ رَحْمَـــةً   وليـــس سِــوَاهُ لِلنَّجَــاةِ ضَمِيــنُ

بقي أن نشير إلى أن تلك الصفات الواردة على صيغة اسم المفعول، وترتبط في دلالتها بصفة خِلْقِية، هي من حيث المعنى صفات مشبهة دالة على الثبوت والملازمة. ونمثل لهذا الجانب بقول ابن الخلوف :[2]

وَعَايَنَــتْ أمُّــهُ أَعْــلاَمَ بُصْــرَى   وقَــد وَضَعَتْــهُ مَكْحُــولَ الشِّفَــارِ

فهو وصف حسي، يتناول صفة خِلْقية للرسول (ﷺ) تحقق معنى دوام الملازمة، مما يجعل كلمة "مكحول" صفة مشبهة وإن ظلت تحتفظ بصيغة اسم المفعول. وللملاحظة فإن الصفات الخلقية تشيع أكثر في المقدمات الغزلية، من خلال الوصف الحسي للحبيبة، أو في مقطع الرحلة، كأن يتعلق الأمر بوصف الناقة أو الفرس. فصيغة اسم المفعول بهذا التوظيف الذي استخلصناه من الشعر المولدي، قد تَحَوَّلت بالمعنى من صفة الحدوث إلى صفة الدوام، لتجعل الصفة التي خلعها المادح على المَمدوح ملازمة له، لا عارضة أو مؤقتة. ومن هنا نلَمس دور هذه الصيغة في تجميل صورة الممدوح، والتسامي بمقامه .

وبهذا نقف على وظيفة "اسم الفاعل" و"اسم المفعول" في خدمة المعنى وتأكيده وتعميقه، بل والجنوح به إلى شيء من المبالغة في الأداء المدحي داخل القصيدة المولدية.

---

(1) المصدر السابق، ص 216.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 29.

على انه ينبغي أن نشير قبل التحوّل عن هذا العنصر، أن الصفة المشبهة – وبحكم إفادتها الدلالة على الثبوت والدوام- تعد من الأدوات التي توسّل بها شعراء المولديات في توفير إيقاع المبالغة للمعنى. وهي بصيغتها المتعددة، وحضورها الكثيف في هذا الشعر، لا يتسع المقام لتتبع كل أشكالها، ورصد نماذجها .

ج- أَفْعَل التفضيل

هو "اسم مشتق على وزن " أفعَل"، يدل – في الأغلب- على أن شيئين اشتركا في معنى، وزاد أحدهما على الآخر فيه". [1] ويشترط فيه أن يصاغ من:"الفعل الثلاثي، المتصرف، القابل للتفاضل، المبني للمعلوم، التام، المثبت، ألا تكون الصفة المشبهة منه على وزن " أفعل" الذي مؤنثه " فعلاء " . [2]

وتفيد صيغة " أفعَل " التفضيل – دلاليا – معنى المبالغة من حيث إنها تدل على ديمومة الفعل أولا، شأنها في ذلك شأن الصفة المشبهة [3]، إلا إذا وجدت قرينة تبطل فعل الاستمرار. ثم إنها تدل بلفظها الصريح عل المبالغة؛ فهي تحقق التفاوت والتفوق في الدرجة لصالح المفضَّل عن المفضُول .

ولأجل هذا شكلت أداة هامة للصياغة المدحية. وهي من الصيغ التي لا تكاد تغيب عن أي قصيدة مولدية، لاسيما في غرض التسامي بالذات المحمدية عن سائر الذوات؛ من الرسل، وغير الرُسل. أو في مجال مدح السلطان، حين يسعى الشاعر لأن يعلو به فوق كل الأشباه والنظائر. ومن ابرز تلك النماذج التي تكشف عن هذا التوظيف، قول يحيى ابن خلدون في نونيته مثنيا على الرسول (ﷺ): [4]

وما هو إلاّ سيّدُ الرُسْلِ كلّهم ... وأَوْلاَهُم بالفخر حيث يكونُ
وافضلُهم خَلْقًا و مُحْتَدًى ... واكملُهم ذاتًا وذاكَ يَقِينُ
وأَعلاَهُم قدرًا وأَرْفَعُ مَنْصِبًا ... وأَسْمَحُ كفًّا إذ تجودُ يَمِينُ

---

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 95.

(2) المرجع نفسه، ص 349.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 395.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 216.

فالشاعر بصدد تأكيد صفة التفرُّد على شخص الرسول (ﷺ) بما يَعلُو به على نَظائِرِهِ. لذا استخدم صيغة التفضيل التي تحفظ لكل الرسل والأنبياء حظهم من تلك الفضائل والسمات، لكنها – بالموازاة- تحقق للمفضَّل / محمد (ﷺ)، الدرجة الأعلى. فكل هذه المفردات التي على صيغة " أفعل "، وهي : سيد، أولى، افضل، أكمل، أعلى، أسمح. تفيد من حيث الدلالة – إفادة صريحة- معنى المبالغة في المدح.

وحين يصل ابن خلدون إلى مقطع مدح السلطان، يتسامى بمقامه إلى ما يفوق الأشباه، قائلا : (1)

أمولايَ يا أعلَى الملوكِ بِأسْرِهَا وَأكْرَمَهُم أصْلاً وذَاكَ مُبينُ

فهذا ضرب من المبالغة واضح، إذ ارتقى الشاعر بممدوحه كل هذا المرتقى فحكَم انه "أعلى" ملوك الأرض قاطبةً، و "أكرمهم" على سبيل الإطلاق.

ويوسع ابن الخطيب من مجال المفاصلة، فيقيمها بين الرسول (ﷺ) وسائر الخلق بما في ذلك الأنبياء و الرسل. ليجعله "خير الخلق"، و"أكرم مختار"، و" أكرمهم ذاتا "، و" أعظمهم مجدًا، و" خير راحم "، و"أشفعهم". حيث يقول متوجها بخطابه إلى الركب المُيمِّم صوب البقاع المقدسة : (2)

فقُولُوا رسولَ الله يا خَيرَ خلقِهِ وأَكْرَمَ مختَارٍ أبَانَ بهِ الرُّشْدَا
وأنت مَلاذُ الخَلْقِ حيًّا و مَيِّتًا وأكرمهم ذاتًا وأعظَمهم مَجْدَا
فَصَلَّى عليكَ اللهُ يَا خَيرَ راحِمٍ وأشفقَ مَنْ يُثْنِي على رَأفةٍ كَبِدَا

وبدوره ابن الخلوف يقيم هذه المفاضلة مع كافة الخلق، ويُسهب إسهابًا ظاهِرًا في تتبُّع الصفات والمزايا، ليُعْلِن من خلال صيغة التفضيل، انه (ﷺ) صاحب الشأن الأعظم، والمقام الأرفع. فيقول:

---

(1) المصدر السابق، ص 218.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 481- 482.

اجلُّ الـورَى قَـدْرًا وأعْلَـى مكانَـةً ... واحسـنُ اخلاقـًا واحْسَـبُ منتَمَـى
وَأقْـرَاهُم ضيفًـا وابينـهُم هُـدًى ... واصنـوَمَهُم صـيفًا وامْنعـهُمْ حِمَـى
وَأخشَعَـهُمْ قَلْبًـا وأسْـمَحَهُمْ يَـدًا ... وَأفصَحَهُمْ نُطقًـا وأعْطَـرَهُمْ فَمَـا
وأعْظَـمُ أحْلامًـا وأقْـوَى مَهابـةً ... وأرْعَـبُ أحْلامًـا وارشَـقُ أسْهُمَـا
وأقطَـعُ أسْيَافًـا وأقْـوَى مَهابَـةً ... واكثَـرُ تَنْويـلاً وأوْفَـرُ مَغْنَمَـا
وَأوّلُ إيجـادًا ، وآخـر مَبْعَـثًا ... وأسْهَـلُ تشـريعًا، واوضـح مِنْسَمَـا [1]

فقد سيطرت صيغة افعل التفضيل على المقطوعة كلها إذ لا تخلو منها عبارة، وهو ما يؤكد إلحاح الشاعر في طلب المبالغة، سعيا منه إلى تحقيق صفات الكمال في شخص الرسول(ﷺ)، والارتقاء به إلى الذروة التي لا يدانيه فيها مخلوق .

وفي مولدية شاعر القصر المريني أبي القاسم عبد الله بن رضوان، نجده يستخدم هذه الصيغة في مدح الرسول (ﷺ) فيجعله: "خير الأنام"، و"أكرم شافع"، و"أكبر مرسل". كما يشيد بذكرى مولده، فيراه "أكبر الأعياد" على الإطلاق، يقول في هذا المعنى :[2]

لـولاَ النبـيُّ الهاشِمِـيُّ محمـد ... خـيرُ الأَنَـامِ شَفيعُـهَا وإمَامُهَـا

إلى أن يقول:

فإلَيـكَ أكـرمَ شَافِـعٍ إنجادهـا ... واليـك أكـبر مرسـل إتهامهـا

اما عن مناسبة المولد، فيقول مستهلا بالتعجب، الذي بدوره يفيد المبالغة :[3]

للهِ مولِـدُكَ الكَرِيـمُ وفَـادَةً ... وإفَـادةً يُـرْوِي الظَّمَـاءَ جمـا مهـا
هـو أكْـبرُ الأعيـادِ ذِكْـرَى آذنَـتْ ... انْ لا يُـودَعَ شهـرُهَا أو عَامُهَـا

وعلى هذا يتبين ان القصيدة المولدية قد حفلت بصيغة افعَل التفضيل، لِمَا وجد فيها الشعراء من أهمية في تعميق المضمون المدحي، وَلِمَا تُوفِّر من طاقة تعبيرية تمكنهم من معانقة الصورة المثال للذات المحمدية، بما يجعلها تنأى في قيمتها ورفعتها عن كل الصُوَرِ والمقامات .

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 326-327.
(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، الورقة 66.
(3) المصدر نفسه، الورقة 67.

د- صيغ المبالغة

هي صيغة محوّلة عن اسم الفاعل، وبذلك فهي تشترك معه في الدلالة على المعنى المجرد وصاحبه، لكنها تفوقه في الدرجة، وتختلف عنه في أنها :" تدلُّ بنصّها وصيغتها الصريحة على الكثرة والمبالغة ". [1] دون أن تحتاج إلى قرينة مثلما هو الأمر في اسم الفاعل الذي لا يمكن له أن يحقق معنى الدوام والمبالغة إلا بتوافرها.

ويشترط في صيغة المبالغة أن تصاغ من "مصدر فعل ثلاثي متصرف، متعدٍّ، ماعَدَا صيغة "فعَّال"، فإنها تصاغ من مصدر الفعل الثلاثي اللازم والمتعدي". [2]

وتلتقي صيغ المبالغة مع أفعَل التفضيل في أنها لا تصاغ إلاّ من مصدر فعل قابل للتفاوت والزيادة . [3]

أما أوزانها القياسية فأشهرها خمسة:"فعَّال"، "مِفْعَال"، "فعُول"، "فَعِيل"، و"فَعِل". [4]

أما عن مستوى حضور هذه الصيغة في الشعر المولدي، فإن وظيفتها وأهميتها في الأداء المدحي الذي ينزع –عادة- إلى المبالغة والغلو، يؤكد أن المادح لا غنًى له عن هذه الأداة التي تستجيب إلى حد بعيد لطموحه ومسعاه في الظفر برضا الممدوح، وهو يعلو به إلى أعلى الدرجات، ويرتقي به ما أمكنه الارتقاء إلى ذُرَى الرفعة والسموّ. لذا فإن القارئ للنص المولدي يجده عامرًا بصيغ المبالغة على اختلافها، سواء في مقام التعبير عن حرارة الشوق، أو في الثناء على الرسول (ﷺ)، أو في تمجيد مآثر السلطان .

ومن أهم النماذج التي نوردها بهذا الشأن، قول أبي القاسم العزفي معددًا مزايا الرسول(ﷺ):

وكــانَ رؤوفًـــا رَحيمًـــا لهـــم ... عطُوفًـــا شفِيعًـــا عليهم وَصُــولاَ[5]

---

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 258.

(2) المرجع نفسه، ص 260.

(3) المرجع نفسه، ص 258.

(4) المرجع نفسه، ص 258-259.

(5) ابن الخطيب لسان الدين ، الإحاطة في أخبار غرناطة ، ج3، ص 15.

فقد أضفى على شخص الرسول (ﷺ) صفات الرأفة، والرحمة، والعطف، والصّلة (الإحسان). بالكيفية التي تجعلها سمات متأصلة راسخة في طبعه وسلوكه، بل تفيد أنها كثيرة الحضور إلى درجة المبالغة. وهو المعنى الحاصل من صيغتي المبالغة:"فعيل" في "رحيم" و"فَعُول" في: "رؤوف"، "عطوف"، و"وصول". مع ملاحظة أن الفعلين: (عطف وراف) لازمان ومع ذلك فقد أجاز اللغويون[1] صيغة "فعول" منهما وإن لم يُستَوفَ شرط من الشروط، وذلك على سبيل السماع، لما يقتضيه السياق من معنى المبالغة .

ومن أمثلة المبالغة أيضا، قول محمد بن يوسف القيسي متضرعًا إلى الله مستجديا عفوه:[2]

مَـدَدْتُ يَـدي يــا ذَا المـعَارِجِ رَاجِيًــا وأَصْبَـحَتْ آمــالي إِلَيْـك حَـوادِيًـا

عَسَى جُـودك الفيَّاض يُدْنِي وَسَائِلِـي ويُنْشِـي مـن العَفْـوِ العَمِيـمِ غَوادِيًـا

فقد استخدم صيغتي المبالغة "فعَّال/ فيَّاض"و"فعيل/ عميم"، لأن المعنى يقتضي ذلك؛ إذ إن الجود الإلهي لا حدود له ولا حصر. وكذا عفوه جلَّ وَعَلاَ، فإنه يَسَعُ كل شيء، ويعمُّ كل الخلق.

ويلوذ ابن زمرك بصيغ المبالغة في حديثه الغزلي الصوفي، ليكشف عن حرارة الشوق وعمق التجربة، فيقول :[3]

ومَـا حَـالُ مـن يَسْتَـوْدِعِ الـرِّيحَ سِـرَّهُ وَيَطْلُبُهَـــا وَهْـيَ النَّمُــومُ بِكِتْــمَانِ

ويقول أيضا مُصَرِّحًا هذه المرة بالحبيب:

إليـكَ رســولَ اللهِ دَعْــوَةَ نــازِحٍ خَفُـوقِ الحَشَـا رَهْنَ المَطَامِـعِ هَيْمَـانِ

ففي كلمة : "النَّموم/ فعول" ما يشي بهذا الحب المحمدي الذي بلغ بالشاعر مبلغا فَقَدَ معه السيطرة على مشاعره، والتكتم على حاله، فصار- والحال كذلك - مُذَاعَ السرِّ في كل مكان.

وتكاد كلمة : "خفوق/ فعول" تَلْهَج بهذا الحب الذي أودع بالنفس حرقة، وبالحشا رعشة وخفقانا. إن هذه الكلمة بما تتشح به من رقة وعذوبة، تحيل في صيغتها هذه على مستوى من

---

(1) ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، ج3، ص 260 - هامش رقم 03.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 493.

العمق غويط، يكشف عن حبٍّ استبدَّ بالذات العاشقة، وأورثها داء لا يُرجَى دواؤه إلاّ في لقاء المحبوب.

ومع ابن الخلوف، يستوقفنا قوله مُنَوِّهًا بكرم الرسول (ﷺ):[1]

مُزِيلُ المَحْـــلِ هَـــطَّالُ الأَيَــادِي خَصِـيبَ الرَّحْـــلِ مَقْصُـودَ الدِّيَـــارِ

فإذا كانت كلمة "هطّال/ فعّال"، تشير في وضعها اللغوي إلى ذلك المطر المنهمر الذي يفجّر سيولا وأنهارًا، فإنها في هذا السياق تفجّر كرمًا يجري مجرى السيول والأنهار من يد الرسول (ﷺ). ولنا ان نتخيل إلى اي مدى اكتسى المعنى عمقا وخصوبة بموجب استخدام هذه الصيغة. وبهذا، تتحدد وظيفة صيغ المبالغة، ويتجلّى دورها في ملامسة الدقة وتوخّي العمق في الأداء التعبيري.

ومن خلال دراسة أهم الأبنية أو الصيغ الصرفية الواسعة الحضور في النص المولدي، سواء ما دَلَّ منها على الثبوت والدوام فأصاب قدرا من المبالغة في المعنى، كما سبق مع "اسم الفاعل" و" اسم المفعول". أو ما أفاد المبالغة كثرة وقوةً بنصّه وصيغته الصريحة، كما في "أفعَل التفضيل". و"صيغ المبالغة ". من خلال كل هذا تكون قد اتضحت قيمة تلك الصيغ في صياغة المضمون المدحي، الذي غالبا ما ينشد المبالغة. وأنها قد أمدت شعراء المولديات بطاقات تعبيرية هائلة، وكانت لهم سندًا في الارتقاء بأساليبهم التعبيرية إلى مستوى الممدوح والمناسبة. فهل كان المستوى النحوي كذلك؟.

2- المستوى النحوي

إن العلاقة بين الشعر والنحو، هي أوضح من ان تُخفى، وأبعد ما تكون عن الشك والجدل. فلا غِنًى للمبدع من مراعاة القاعدة النحوية في مجال الصياغة الشعرية.

ويعد عبد القاهر الجرجاني صاحب الفضل الكبير في لفت الأنظار إلى هذا الموضوع. وقد افرد له جهدا طيبا وفضاءً هَامًّا في كتابه دلائل الإعجاز، فصّل فيه القول في بيان الأهمية القصوى لعلم النحو في تشكيل المعنى فجعله أساسا للنظم. ومما نستحضره في هذا المقام قوله:

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 27.

" اعلم أن ليس " النظم" إلاّ أن تضع كلامك الوَضع الذي يقتضيه "علم النحو" وتعملَ على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجَه التي نُهِجت فلا تزيغَ عنها ".[1]

وينبني على ذلك أن صحة المعنى وفساده إنما مرجعه إلى معاني النحو وأحكامه. وفي هذا يقول : " فلا ترى كلامًا قد وصف بصحَّة نظم أو فساده، أو وُصِف بمزيةٍ وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله، ويتصل بباب من أبوابه ".[2]

من هنا، يتبين الدور الخطير الذي ينطوي عليه علم النحو في صياغة المعنى. وانطلاقا من هذه القناعة، تتضح أهمية دراسة الجانب النحوي في الشعر المولدي. على أن الاهتمام سينصب على دراسة الأداة النحوية في علاقتها بالسياق، سعيا للكشف عن وظيفتها ودورها في التشكيل المعنوي، ومدى إسهامها في خدمة الأداء المدحي داخل القصيدة المولدية. وسيكون التركيز – فقط- على أكثر تلك الأدوات تداولا في هذا الشعر، بالكيفية التي جعلت منها ظاهرة لغوية أو سمة أسلوبية.

وإذا كان المستوى الصرفي قد أكد دوره - وفق ما تقدم – من خلال تلك الصيغ التي أثرَت وعَمَّقت المعاني المدحية، فإن المستوى النحوي لن يقل أهمية في ذلك. وهذا ما سأحاول الكشف عنه انطلاقا من دراسة مجموعة من الأدوات التي توسل بها الشعراء بشكل بارز، وحققت لهم غرضهم في التماس العمق أو إضفاء طابع المبالغة على صياغتهم المدحية. ومن أهمها: "كم" الخبرية، "لو" أو "لولا" الشرطية، القَصْر أو الاستثناء، والصِّيَغ الطلبية بأنواعها .

وقد أشار الجرجاني من قبل إلى أهمية مثل هذه الحروف باعتبارها أدوات ووسائل لها قيمتها الأكيدة في تشكيل المعنى وتحديد السياق. فقال: " أو تتوخَّى في كلامٍ هو لإثبات معنًى، أن يصير نفيًا أو استفهامًا أو تمنيًا، فتُدخل عليه الحروف الموضوعة لذلك، أو تريد في فعلين أن تجعل أحدهما شرطا في الآخر، فتجيء بهما بعد الحرف الموضوع لهذا المعنى، أو بعد اسم من الأسماء التي ضُمّنت معنى ذلك الحرف، وعلى هذا القياس ".[3]

---

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 410، 1989، ص 81.

(2) المصدر نفسه، ص 83.

(3) المصدر نفسه، ص 55.

أ- "كم"الخبرية[1]

تفيد هذه الأداة من حيث المعنى، الدلالة على الكثرة في الإخبار. لذا استعان بها شعراء المولديات استعانة واضحة، لأنها تُلَبّي حاجتهم في الإيحاء بمعنى الكثرة فيما نسبوهُ إلى الموصوف/الممدوح، من افعالٍ أو صِفاتٍ على سبيل المبالغة؛ فكثيرًا ما ترددت عند تعداد فضائل الرسول (ﷺ) ومناقبه. كما في قول أبي القاسم عبد الله بن رضوان، مشيرًا إلى فضل الرسول في إرشاد الأمم والشعوب على اختلاف مِلَلِهَا وعقائدها وشرائعها إلى طريق الهدى:[2]

كَـمْ أُمَّـــةٍ مَمْـحُـــوَّةٍ آثَـــارُهَا ... كَـمْ شِـرْعَةٍ مَنْسُـوخَةٍ أَحْكَامُهَـــا
كَـمْ عُصْبَـــةٍ مَغْلُوبَـــةٍ أَنْصَـارُهَا ... كَـــمْ مِلَّـــةٍ مكسـورةٍ أصنامهـــا
أيْقَظْتَهَـــا بِهُــدَاكَ يَـــا صُـبْحُ الهُــدَى ... مِـنْ رَقْـــدَةٍ لَعِبَـــتْ بِهَـــا أَحْلاَمُهَـــا

فقد أفاد من استخدام الأداة "كم" في الإيحاء بمعنى الكثرة في تلك العُصَب التي حارب فيها الرسول (ﷺ) الجهل والضلال ليُبَصِّرَهَا بنور الهُدى والإيمان.

ويلحُ ابن الخلوف في طلب هذه الأداة ، فيكررها تكرارًا لافتا للانتباه في قوله:

كَـمْ وَقَـى حَادِثًـــا وأَمَّــنَ خَوْفًـــا ... كَـــمْ دَحَــا جَـابِرًا وأَكْـــرَمَ جَـارًا
كَـمْ نَهَـى عاصـيا ، وَهَنَّـــا مُطِيعًـــا ... كَـمْ كَـفَى عـائِلاً وفَـكَّ الإِسَـارَا
كَـــمْ رَعَـــى صَاحِبًـــا وَرَاعَ عَـــدُوًّا ... كَـــمْ سَبَـى ثَـائِرًا ، وخَـــوَّل ثَـــارَا
كَـــمْ أَرَى أَكْمَهًـــا واعْمَـــى بَصِـــيرًا ... كَـمْ طَفَــى فِتْنَـــةً وَ أَخْمَـدَ نَـــارًا[3]

فقد استهل كُلَّ شطرةٍ من أشطر هذه الأبيات بالأداة "كم". وهي مأخوذة من القصيدة على الترتيب، ويستمر على هذه الوتيرة عبر خمسة أبيات أخرى لِيبْلُغَ تكرارها ثمانية عشرة مرة. وهو ما أوقعه في شيء من الرتابة والتكلف، لكنه استطاع بالمقابل ان يوشّح المعنى بوشاح المبالغة بما يستدعيه المقام؛ فهو بصدد تقدير الجهود التي بذلها الرسول (ﷺ)، وتعداد افضاله على الخلق في محاربة الشرك، وتثبيت الهدى والإيمان.

---

(1) للملاحظة: "كم" على نوعين: "كم الاستفهامية" التي يراد بها السؤال عن معدود، و "كم الخبرية" التي تفيد الإخبار عن معدود.

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة ص 67.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 137.

وقد وفق إلى توصيل هذا المضمون بالدرجة التي أرادها حينما استعان بـ"كم الخبرية" التي تنحو في دلالتها منحى المبالغة. ثم إن في تكرارها بهذا الكم الكبير ما يكشف عن الإصرار في طلب معنى معين ويفي بأدائه .

وقد كانت معجزات محمد (ﷺ) من الكثرة بحيث لا يحيطها الوصف، لاسيما وقد أضيف إلى شخصه الكريم – بدافع أو بآخر- عددٌ كبيرٌ منها. وقد سبق الحديث عن هذا الجانب في موضعه .[1]

لذا، فإن التعبير عن هذا الكم الهائل، يستدعي توظيف الأداة التي تفي بالغاية. فكان في استدعاء " كم الخبرية" ضرورة في مثل هذا السياق.

ومن أمثلة ما نستدل به في هذا المقام، قول ابن زمرك:[2]

كَـمْ آيَـــةٍ لِرَسُـــولِ اللهِ مُعْجِـــزَةٍ   تَكِـلُّ عـن مُنْتَهَـــاهَا أَلْسُـنُ الفُصَحَـــا

وقول محمد بن يوسف القيسي:

وَلَكَـمْ لَـــهُ مِـنْ مُعْجِـزَاتٍ أَوْضَحَـــتْ   سُبُلَ الهُـدَى لِنُـــهَى ذَوِي الأَفْهَـــامِ[3]

فقد آثر القيسي أن يقرن "كم الخبرية" بلام التوكيد إمعانا في تقوية المعنى وتعميق درجة المبالغة في مضمون الخبر الذي يحيل على كثرة المعجزات من جهة. وعلى قيمتها من حيث كونها علامات وإشارات واضحة توحي بالنهج الصحيح .

ولم يكن مقطع مدح الرسول (ﷺ) وتعداد صفاته هو الفضاء الوحيد الذي استقطب هذه الأداة، إنما نجد لها حضورًا في سائر أقسام المولدية ومضامينها. ومن ذلك، توظيفها في مجال زجر النفس والاعتراف بالذنب، وتعداد الخطايا، كما نقرأ مثلا في قول أبي عبد الله ابن أبي جمعة التلاليسي مؤنبا نفسه التي كثيرا ما تَعْتَدُّ بالإثم وتغتر بامتداد العمر وطول البقاء:[4]

فَيَــا وَيْــحَ نَفْــسِي كَـمْ ذا تُــرَى   تُـطيــعُ الغُـــواةِ و تَعْصِـي العَـوَاذِلْ
وكَــمْ ذا اغْتِــرَارٌ بِطــــولِ البَقَـــا   وَلَـــمْ يتبــقَّ مــن العُمْــرِ طَائِـــلْ

---

(1) ينظر: ص 176 إلى 178 من هذا البحث.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 212.

(4) المصدر نفسه، ص 47.

ويلتفت ابن الخلوف إلى الدنيا وعبثها بأبنائها فيخلعُ عليها صفة المكر والخداع، جانحاً في وصفه إلى المبالغة، حيث استعان " بكم الخبرية" فقال :[1]

ولاَ تَمِلْ لِهَوَى الدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا ... فَعَنْ قَرِيبٍ تَرَى وِجْدَانَهُ عَدَمَا
هِيَ الغَرُورُ فَكَم غَرَّت أَخَا ثِقَةٍ ... بِعَهْدِهَا ولَوَتْ عن عَهْدِهِ صَمَمَا
وَهْيَ القَتُولُ فكم أفنَتْ فتى عَلقتْ ... بِذَيْلِهَا يَدُهُ واستَسْمَنَتْ وَرَمَا

ويلقي أبو حمو باللوم والتوبيخ للنفس التي لطالما انقادت لبريق الدنيا، فوقعت في اسر غرورها، مكررا في صياغته للمعنى "كم الخبرية" لأجل الإيحاء أكثر بمستوى هذا الخضوع والانقياد :[2]

والدَّارُ تَغُرُّ بِسَاكِنِهَا ... وَيْحَ المغرورِ بِهَا النَّهِمِ
يَا نفسُ خُدِعْتِ بِزُخْرُفِهَا ... كَمْ ذَا تَغْتَرُّ بِهَا وَكَمِ

ويعد المضمون الغزلي في مقدمة القصيدة المولدية من أهم المضامين التي استدعت توظيف هذه الأداة، فهي تسعف كثيرًا في تعميق معاني الحرقة والوجد، والتعبير عن أوار التجربة وحرارتها. ومن أهم النماذج التي تستوعب هذا المضمون قول أبي حمو :[3]

فكم زَفرةٍ فِي القَلْبِ أَحْرَقتِ الحشَا ... كَنَارٍ تُلاَقِي فِي الهُبُوبِ رِيَاحَا

فقد أوحت "كم الخبرية" داخل هذا السياق إيحاءً قويا بعذابات المُحبّين، واكتوائهم بزفرات الأسى والحسرة، التي يُغذّيها وهيج الشوق. ونار الفقد، وهم في منأى عن الحبيب .

ويُمعن ابن الخلوف في تصوير فعل الحب في المحبّين، وأثر العشق في الذات العاشقة تصويرا عميقا لا يُعدم مبالغة، فيقول مكرّرًا "كم الخبرية" أربع مرات داخل بيتين:[4]

كم جُفُونٍ كَسَيْتُمُوهَا سِهَامًا ... كم قُلُوبٍ سَلَبْتُمُوهَا القَرَارَا
كم عقُولٍ بَدَّلْتُمُوهَا جُنُونًا ... كم نفُوسٍ أورثتموها الدَّمارا

وما أكثرما يتردد في حديث الغزل موقف الصّب الذي يتكتّم عن حبّه فتفضحه عيونه؛

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 35.
(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 42.
(3) المصدر نفسه، ص 98.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 129.

فلطالما حاول ذلك عبثا، إذ إن الدمع هازمه وكاشفه يقول لسان الدين بن الخطيب:[1]

فكم قد كتمتُ الشّوقَ لولاَ مدامعٌ ... يُروِي حديثُهَا المَحَاجِرَ والخَدَّا

وقول عبد العزيز بن أبي سلطان مقدّما هذا المعنى في حُلّةٍ صوفية :[2]

فَلَكَم سَتَرْتُ عن الوُجُودِ مَحبَّتِي ... والدَّمْعُ يَفْضَحُ مَا يُسِرُّ المَنْطِقُ

ولا تنفصِلَ سلطة المكان عن سلطة الحبيب في إخضاع المحب وامتلاك مشاعره، فكثيرا ما عصفت مواطن الحبيب المصطفى بقلوب الشعراء، وجعلتها رهينة عالقة بأجواء تلك الأماكن المقدسة، ولو حال دونهما البعد وامتداد المسافة. فهذا أبو القاسم العزفي وإن كان مقيما بالمغرب فَقَلْبُهُ غالبا ما حل بتلك الديار لما آنس فيها من ألفةٍ ومحبة، يقول مصورا هذا الموقف في مستهل مولديته اللامية :[3]

إذَا لَمْ أطِقْ نَحو نَجْدٍ وُصولاَ ... بَعَثْتُ الفُؤَادَ إليها رَسُولاَ
وكَمْ حَلَّ قَلْبِي رَهِينًا بِهَا ... غداة نَوَى الرُّكْبُ فيها النّزُولاَ
وكَمْ بِتُّ فيهَا غَدَاةَ النّوَى ... أَسُحُ من العَيْنِ دَمْعًا هَمُولاَ

فباستخدام "كم الخبرية" استطاع الشاعر أن يوفق إلى حد بعيد في تصوير هذه المفارقة، وهذا التمزق بين الجسد القابع بالمغرب، والروح التي لطالما فارقته لتحلّق فوق تلك الأجواء الطاهرة، فتنقعُ غُلّتها وهي تحظى بجوار إلفها وأنيسها.

أما المقطع الأخير من القصيدة المولدية، فبحكم مضمونه المتعلق بمدح السلطان الحاكم، فإنه شكل فضاءً خصبا أيضا لتوظيف "كم الخبرية"، فشعراء المولديات، وهم شعراء القصر محكومون بعامل التنافس داخل البلاط لأجل الظفر بالمكانة المرموقة لدى الحاكم، وذلك بما يحققون من تفوق وبراعة في التسامي بمكانته. من هنا كانت المبالغة في المدح هدفًا لهؤلاء، وكانت " كم الخبرية" من بين تلك الأدوات التي حققت لهم الغاية. وقد وظفت غالبا في تعداد الصفات والمزايا والمآثر. ومن أمثلة هذا التوظيف ما نقف عليه في قول ابن الخطيب في السلطان أبي سالم المريني، جامعًا بين مجموعة من الصفات على سبيل الوفرة والمبالغة:[4]

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 480.
(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 115.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج 3، ص 14.
(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 479.

وكَـمْ مُعْتَـرٍ أَرْدَى وكَـم تائِـهٍ هَـدَى وكم حِكْمَـةٍ أضنفَى وكم نِعْمَـةٍ أَبْـدَى

ويركز ابن زمرك في "لاميته" على السيرة الجهادية لسلطان غرناطة، مشيداً بانتصاراته العديدة، وجهوده الكبيرة في إخضاع قوى الشرك من النصارى، وإعلاء كلمة الإسلام بتلك البلاد، فيقول :(1)

كـم بلـدةٍ للـــكفر قَـدْ عوَّضْـتَ مــن نَـاقُـوسِهَـا التَّـكْبِـيرَ والتَّهْلِيـلاَ

ومن المعاني الشائعة في المدح ، تلك التي تتعلق بسخاء الحاكم وكرمه الواسع وغالبا ما تُقدَّم ملفوفَةً في ثوب المبالغة والغلو، فهو في ذلك كالسحابة الثقيلة، والمطر المنهمر، والنهر المتدفق، والبحر الزاخر، وما شاكل ذلك .

أما الشاعر أبو القاسم البرجي فقد آثر أن يوصل المعنى من خلال كثرة أولئك الوافدين على باب السلطان مستدرّين جوده وعطاءه، حيث قال:

كـم وافِـدٍ آمـلٍ مَعْهُـود نائِلِـهِ أثْنَـى وأثْنَـتْ بِمَـا أَوْلَـى حَقَائِبُـهُ

فبالإضافة إلى دور الأداة "كم" في تحقيق معنى الوفرة والمبالغة، فقد أردف الشاعر هذه الأداة بكلمة "معهود" التي تحوّلت إلى صفة مشبهة باسم المفعول، فَدَلّت على دوام الفعل وثبوته، وبالتالي صيَّرت كرم الممدوح عادة لا تنقطع.

يضاف إلى هذا، تلك الاستعارة الذكية في " أثْنَت حقائِبُهُ " والتي أوحت إيحاءً عميقاً بهذا الكرم الواسع، حيث أنطقت الجماد، وجعلته يلهج بذلك الفضل، ويُثْنِي على صاحبه. ولنا أن نتصور بعد كل هذا مدى حضور هذه الصفة في الممدوح.

ومنه، نقف على الوظيفة التعبيرية والفنية لـ " كم الخبرية". وكيف أن الشعراء وفقوا من خلالها إلى حدٍّ بعيد في تجسيد تَجربتهم الشعورية، وإضفاء كثير من العمق والمبالغة في المعنى .

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

ب- لو – ولَوْلاَ، الشرطيتان

تفيد الأداتان معنى الشرطية، تختص "لولا " بامتناع شيء بسبب وجود شيء آخر[1]. في حين تكون "لو" حرف امتناع لامتناع إلاّ نادِرًا [2]. أما الجواب فيصح أن يكون غير ممتنع، برغم امتناع الشرط إذا وجد سبب لوقوعه[3].

وتلتقي الأداتان في أن كليهما يستلزم تقييد شيء بشيء آخر. وبحكم هذه الإفادة في المعنى، استُغلّت الأداتان في سياق التحسيس بمضمون الشرط وأهميته. وهو متعلق في الشعر المولدي – غالبا – بالممدوح .

وتختص"لو" بمضمون واحد في القصيدة المولدية، هو التعبير عن معنى العجز في الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ)، ذلك انها تتيح أمام خيال المتلقي آفاقا رحبة في تَصوُّر معنى الاستحالة، الذي يؤتى به لأجل تأكيد صفة في الموصوف/الممدوح، على سبيل المبالغة. وهذا ما نستخلصه من قول ابن الخلوف :[4]

لــو تَــكونُ الأفْــلاكُ والأرضُ درجًـا | طَــالَ عَرْضًــا وَوَسِــعَ الأَقْطَــارَا
ومِيــاهُ الوُجــودِ تُصْبِــحُ حِبْــرًا | حالَــكَ اللــونِ دائِمًــا مِــدْرَارَا
وجميــع النَّبَــاتِ، والقُضْــبِ يَغْــدُو | مثــل أقــلامٍ كاتِــبٍ تتبــارَى
وجميــع الــوَرَى تُجَمّــلُ كُتُبًــا | في حُــلاَهُ لَمَــا حَــوَوْا مِعْشَــارَا

فجواب الشرط في البيت الأخير :" لَمَا حَوَوْا مِعْشَارًا "متعلّقٌ بالشرط المتكرر عبر هذه الأبيات الأربعة، لذا فقد امتنع الجواب لامتناع الشرط، بل إنه ينطوي على فعل الاستحالة في تحقيق مضمون الشرط، وبالتالي جوابه.

وما يستفاد من وراء هذا، هو استحالة الوفاء بمدح الرسول (ﷺ). وبذلك يخلع عليه المادح فضلاً وقيمة لا تحدُّها الحدود، ولا يدرك شأوها عقل بشر، وفي هذا مبالغة واضحة. وللملاحظة، فإن الشاعر يستند في هذا المضمون إلى مرجعيته القرآنية، حيث استوحاه من قوله تعالى: ﴿قل

---

(1) حسن عباس، النحو الوافي، ج4، ص 512.

(2) المرجع نفسه، ص 493.

(3) المرجع نفسه، ص 493.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 149.

لو كانَ البَحرُ مداداً لِكلماتِ ربي لنفِدَ البحرُ قبلَ أن تنفَدَ كلماتُ ربي ولو جئنا بمثلهِ مدداً﴾. [1]

أما "لولا"، فاكثر ما وظّفت في صياغة ذلك المفهوم الصوفي الذي يجعل من النبي محمد(ﷺ) علة الخلق، وانّ كلّ ما في الكونِ مشروط بوجوده، ولولاه ما خَلَق الله الأرض وما عليها . وهذا ما نفهمه من تصوُّر الشاعر محمد بن يوسف القيسي في قوله : [2]

لَــوْلاَهُ مَــا وُجِــدَ الوُجُــودُ ؛ سَمَــاؤُه   أَوْ أَرْضُـــهُ أو إنْسُـــهُ أَوْ جَانُـــهُ

وما كان لنا أن نميز الشرك من الإيمان في غياب الرسول (ﷺ). وهو ما نقراه في قول ابن الخطيب: [3]

فَلَـوْلاَكَ مَـا بَـانَ الضَّــلاَلُ مِنَ الهُـدَى   ولا امْتَـازَ فِي الأَرضِ المُكِبُّ من الأَهْدَى

ولولا النور المحمدي، لما حظي الكونُ بإشراقةِ الكواكب، يقول ابن زمرك : [4]

لَــوْلاَكَ مَـا أَشْـرَقَتْ شَمْـسٌ ولاَ قَمَـرٌ   لَــوْلاَكَ مَـا راقَـــتِ الأَفْـلاَكُ مُلْتَمِحَـا

فكل هذه النماذج تهدف إلى حقيقة واحدة، هي أن الكون وما يحتويه مشروط بوجود النبي محمد (ﷺ)، متعلّقٌ بحضوره. وينبني عليه، أنه لو امتنع الوجود المحمدي، امتنع معه الوجود الكوني. وما كان ليتحقق هذا المعنى من غير الأداة "لولا"، التي تفيد تعليق شيء على شيء آخر.

ومثلما أفاد شعراء المولديات من هذه الأداة في مدح الرسول (ﷺ)، فقد استعانوا بها أيضا في سياقات أخرى، منها ما يتصل بمدح السلطان. على شاكلة ما نقرأ في مولدية أبي القاسم البرجي ، حيث يقول : [5]

لَـــوْلاَ الخَلِيفَـــةُ إبْـرَاهِيمُ لانْبَهَمَـــتْ   طُـرُقُ المَعَــالِي ونَـالَ المُلْـكَ غَاصِبُــهُ

فالخليفة أبو سالم إبراهيم المريني هو صانع العُلاَ والمجد، وهو حامي المُلك وحِصنُه المنيع. ولتعميق هذا المعنى أكثر، أدخل الشاعر على صياغته، الأداة الشرطية "لولا "، ليجعل "المَعَالي، والمُلك "رهينين بوجود الخليفة إبراهيم في سدّة الحكم. وفي ذلك ما يتيح للمتلقي أن يذهب

---

(1) سورة الكهف، آ: 109.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 45.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482 .

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص298.

بعيدًا في تصور مكانة هذا السلطان وقيمته. بل يرى فيه الضرورة التي لا غِنًى عنها في تسيير شؤون الرعية، وسياسة المملكة.

وعلى غرار هذه الصيغة، نسج محمد بن يوسف القيسي مدحه للملك أبي حمو موسى الزياني، حيث جعل المآثر وقفا عليه، مشروطة بمحامده. ورأى فيه نموذجا أعلى للكرم، فلا حديث عن "الأكارم" و" المكارم" الاّ في حضور " عطاياه الجزيلة"، يقول :[1]

لَــوْلاَ سَجَايَــاهُ الجَلِيلَــةُ لَــم تكــن   تُحــكَى المَفَــاخِرُ والمَــآثِرُ تُحْكَـــمُ
لَــوْلاَ عَطَايَــاهُ الجَزِيلَــةُ لَــم تكــن   تُعْلَــى الأَكَــارِمُ والمَكَــارِمُ تُعْلَــمُ

كما نجد توظيفا لهذه الأداة في المقدمات، لا سيما الغزلية منها، عند التعبير عن موقف شعوري أو نفسي، مثلما هو الحال في قول ابن الخطيب، مصوّرًا حالة قصوى من الوجد والشوق:[2]

غَرِيــبٌ بــأقْصَى الغَــرْبِ طَــالَ اشْتِيَاقُــهُ   فَلَــوْلاَ تَعِــلاّتُ المُنَــى لَقَضَــى وجْــدَا

فما أصعبه موقفٌ على الشاعر، وهو في منأى عن ديار الحبيب، لولا فسحة الأمل والأماني في زيارتها يَوْمَ يُتَاحُ له ذلك. إنه في حالة من الشوق قاتلة غدَت بها حياته رهينة بالوعود والأماني. وفي هذا تصعيد ومبالغة في وصف فعل الشوق في المحب.

وقريب من هذا المعنى قول أبي القاسم البرجي:[3]

لَــوْلاَ النَّــوَى لم يَبِــتْ حَيْــرانَ مُكْتَئِبــا   يُغَالِــبُ الوَجْــدَ كَتْمًــا وَهْــوَ غَالِبُــهُ

فباستخدام الأداة " لولا "، تشكلت على مستوى المعنى هذه العلاقة الاستلزامية بين النوى والكآبة، فصارت هذه متعلقة بتلك، وامتنعت السعادة والنشوة عن المُحب لوجود عامل المسافة والبعد.

وعلى هذا، تتحدد الوظيفة المعنوية والفنية للأداتين الشرطيتين: "لو" و"لولا" في تشكيل المعنى داخل القصيدة المولدية، والجنوح به نحو المبالغة، من خلال تقييد الشيء بغيره، أو

---

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 175.
(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 481.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 295.

بالأحرى، تعليق جواب الشرط بمضمون الشرط، فتضفي على هذا الأخير قيمة معنوية مطلقة، حيث تُسلِم العَنَانَ لخيال المتلقي كي يتصور ما شاء له الخيال من وصف للموصوف.

ج- القَصْـر

يتحقق معنى القصر أو الحصر بواسطة الأداة "إلاّ " الحصرية [1] في الاستثناء المُفَرَّغ، وهو:" ما حذف من جملته المستثنى منه والكلام غير موجب " [2]، بمعنى أنه يعتمد أداة النفي والحصر معا. ويفيد من حيث الدلالة، قصر الصفة على الموصوف ونفيها عن غيره. ومن هنا وجد الشعراء في هذه الأداة مبتغاهم، خاصة في مجال التسامي بالذات المحمدية، وكذا في التعالي بشخص السلطان، وتمييز ممدوحهم عن سائر الأشباه والنظائر، وهذا من خلال خَصّهِ بصفة دون سواه .

فمن أمثلة ذلك، قول محمد بن يوسف القيسي معبّرًا عن خصوصية الرفعة التي حظي بها محمد (ﷺ) دون سائر الأنبياء والرسل إثر معجزة الإسراء والمعراج : [3]

وَمَـا خُـــصَّ بالإِسْــرَاءِ إلاَّ مُحَمَّـــدٌ   وَمَـا جَـالَ فَوْقَ العَـرْشِ إلاَّهُ جَائِـلُ

حيث نفى هذا التبجيل الإلهي عن كل الرسل بكل ما تحمله "ما" النافية من قوة النفي، ليجعله قصرًا على محمد (ﷺ) بكل ما تتضمنه"إلاّ " من معنى الحصرية .

ويؤكد ابن الخلوف كذلك هذا التفرُّد، من خلال ذلك الكرم الإلهي الذي خَصَّ به الله رسوله الكريم، فرفعه إلى أعلى مقام ، إلى حيث عرش الرحمن، فشاهد به ما لم يُؤتَ لأي رسول آخر يقول : [4]

ولَـكَ الفَخْـرُ قَـد بَلَــغتَ مَقَامًــا   لَـم يُشَاهِـد لَــه سِـوَاكَ عَديــلاَ

والى هذه الخصوصية يشير عبد العزيز بن أبي سلطان في قوله: [5]

رُفِعَتْ لَـهُ الحُجُـبُ التي لَـمْ تَرْتَفِـعْ   إلاَّ إليــهِ فَكُـلُّ سِتْــرٍ يُخْـــرَقُ

---

(1) إميل بديع يعقوب، معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، "د ت"، ص 66.

(2) حسن عباس، النحو الوافي، ج2، ص 317.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 70.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 72.

(5) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 116.

وتعدُّ صفة الشفاعة من أبرز علامات التميُّز التي تفرَّد بها النبي محمد (ﷺ) دون غيره. لذا، فإن صياغة هذا المعنى يستدعي من الشعراء – غالبا - إما الاستعانة بمفردات تحمل معنى الخصوصية، على غرار: (هو المخصوص بالشفاعة) و(هو الشافع الوحيد). أو استخدام أداة الحصر، كما نجد في قول ابن الخلوف :[1]

فَيَدْعُوهُم عيسَى المَسيحُ الاَ ابْشِرُوا فَلَيسَ لهَا إلاّ الحبيبُ المُعَظَّمُ

حيث وُظف هذا المعنى في معرض السرد لمشهد الخلق يوم القيامة، وهم يلوذون بالأنبياء يلتمسون الشفاعة دون جدوى، إلى أن ينتهوا إلى المخصوص بها، محمد (ﷺ). وقد جاءت الإحالة هنا على لسان المسيح عيسى عليه السلام، والذي تضمَّن خطابه حصر هذه الهبة الإلهية – الشفاعة – في شخص الرسول (ﷺ) .

ومن الثناء على الرسول (ﷺ) إلى الإشادة برسالة الإسلام الخالدة، حيث يراها ابن زمرك نورا من الهدى لا يُحْتَجَبُ إلاّ على أعمى البصر والبصيرة مِمَّن أنكره وكفر به. يقول :[2]

هو آيةُ اللهِ التي أنوَارُهَا تَجْلُو ظَلاَمَ الشَّكِّ أيّ جَلاَءِ
والشمسُ لا تُخفى مَزِيَّةُ فَضلِهَا إلاّ على ذِي المُقْلَةِ العَمْيَاءِ

أما مدح السلطان، فكان بدوره مجالا لاستدعاء أداة الحصر لغرض المبالغة. ومنه قول ابن زمرك منوِّهًا بأمجاد العائلة النصرية التي لم تتوارث – على حد تعبيره – إلاّ المفاخر:[3]

مِن دَوْحَةٍ نَصرِيةٍ يَمَنِيَّةٍ وَشِجَتْ فُرُوعًا في العُلاَ وأُصُولاَ
فإذا سَألتَ الكُتْبَ نَقْلَ فَضِيلَةٍ لَمْ تُلْفِ إلاّ فَخْرَهَا مَنْقُولاَ

أما الثغري، فقد بلغ بممدوحه، الملك أبي حمو مبلغا يكشف عن مبالغة صارخة، حين مَنَحَهُ هذه التزكية الإلهية دونا عن سائر الخلق، ليكون وحده المؤهل لسياسة المُلك وحماية الدين، وذلك في قوله:

أَمَوْلاَيَ إنَّ اللهَ أَعطَاكَ مُلْكَهُ فَشَيَّدْتَ مِن مَبْنَاهُ مَا كَانَ وَاهِيَا
رَأَى اللهُ أنَّ المُلكَ لَيسَ يَسُوسُهُ سِوَاكَ وَمَا للدِّينَ غَيرُكَ حَامِيَا[4]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 189.

(2) ابن زمرك ، الديوان، ص 364.

(3) المصدر نفسه، ص 479.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2 ، ص 192.

ويشيع استخدام هذه الأداة أيضا في مقام التوسل بالجناب النبوي، إذ يراجع الشاعر نفسه فيجدها مثقلة بالذنوب. وحينها لا يلقى من وسيلة يستجدي بها عطف الرسول (ﷺ) إلا حبّه له. يقول أبو حمو مجسدا هذا المعنى :[1]

وَمَـالِي سِـوَى حُبِّـي إِلَيـكَ وَسِيلَـةً | أَمُـدُّ بهـا نحـو الشَّفَاعَـةِ رَاحَـا

وبدوره ابن خلدون، أعدم كُلَّ الوسائل التي تُخوّل له حق الرجاء والتوسل عدا حبّه لشفيع الخلق. فيقول :[2]

وَاخَسَـارَى يَـومَ القِيَامَـةِ إِنْ لَـمْ | يَغْفِـرِ اللهُ زَلَّتِـي واجْتِرَاحِـي
لَـمْ أُقَـدِّمْ وَسِيلَـةً فيـه إلاَّ | حُـبَّ خَيْـرِ الـوَرَى الشَّفِيعَ المَاحِـي

أما ابن الخلوف، فقد انحصرت وسائله في مدحة تهدى لصاحب الشفاعة (ﷺ)، بعد ان ضاق بذنوبه وافتقد مطية النجاة :[3]

ضَـاقَ ذِرْعِـي، ومَـا لأَسْـرِي خَـلاَصٌ | غَيْـرَ مَـدْحِ الشَّفِيـعِ مُنْجِـي الأَسَـارَى

ومن السياقات التي استدعت ضرورةً لاستخدام أداة الحصر، فكان لها حضورها في مقدمة القصيدة المولدية، والغزلية - تحديدا - أن يحصر الشعراء المثير الطبيعي الذي يستفزُّ ذاكرة المُحب، ويحرّك فيه مكامن الجُرح في "البرق"، فكان هذا المعنى كثير التداول بين الشعراء. ومن أمثلته قول يحيى بن خلدون :[4]

ومَـا شَاقَـنِي إلاَّ تَـأَلُّـقُ بَـارِقٍ | أَطَـارَ مَنَـامَ العَـيْنِ وَهْنًـا مِـنَ الـرُّعْبِ
يُـذَكِّرُنِي عَهْـدَ التَّصَـابِي بِرَامَـةَ | فَـأَهْفُو، فَيَـأْتِي زَاجِـرُ الشَّيْبِ بالعَتْبِ

وقول ابن الخلوف :[5]

وَمَـا هَـاجَنِي إلاَّ تَـأَلُّـقُ بَـارِقٍ | بَكَيْـتُ عَلَـى حُكْـمِ الهَـوَى فَتَبَسَّمَا

فكلاهما يجعل مثار الشوق والذكرى وقفا على تألق البرق، الذي اقترن حضوره في العُرف الغزلي العربي بحضور الحبيب، وأضحى من متعلقاته ومستلزماته. غير أن الصياغة الشعرية

---

(1) المصدر السابق، ص 99.

(2) المقري أحمد بن محمد، ج6، ص 511.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 130.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 231.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 321.

هنا – وقد اعتمدت أداة الحصر: "ما، وإلاّ" – قد تخَطَتْ بالمعنى حدود الاعتدال إلى دلالة الغلو والمبالغة، فغدا البرق هو المثير الوحيد دون سواه في استثارة المُحبّين .

ولعل في هذه الأمثلة ما يكشف عن القيمة المعنوية لأداة الحصر في إثراء المعنى وإمداده بالقوة والعمق، لاسيما في مقام الإشادة بالممدوح، الذي يمثل نواة المولدية ومحورها الأساس، فقد أفاد الشعراء أيّما فائدة من هذه الأداة في رسم صورة متعالية للممدوح من خلال خَصّه بصفةٍ ونَفْيهَا عن غيره من نظرائه تساميا به، بالكيفية التي تمنحه التفرد والتميز، وفي ذلك ما يَنْحُو بهم – غالبا – منحى المبالغة.

د- الأداة الطلبيـة

وهي تلك الأدوات من الحروف والكلمات، التي تصاغ بها الجملة الطلبية الإنشائية. ويمكن حصرها من حيث دلالتها في: الأمر، النداء، الاستفهام، النهي، والتمنّي.

ولهذه الأدوات أثرها في تنشيط المعنى وتقويته، ولها قيمتها الأكيدة في استثارة اهتمام المتلقي. كما تشكل وسيلة هامة للتخلص من أَسْرِ ذلك الإيقاع المنتظم، والرتابة المُستَثْقَلة التي تشيعها الجمل الإخبارية المتتالية، فتثقل كاهل الصياغة الشعرية .

لقد كانت الحاجة المُلِحَّة إلى الاستعانة بالإنشاء الطلبي، " لدلالته الثرية، وقدرته على التعبير عن المعاني المجازية، والإيحاء بشتّى الأفكار والخواطر التي يريد الأديبُ أن يَبُوحَ بها. فهو يتجاوز الدلالة التقريرية ويُشِعّ بلا حدود ليثيرَ وجدان القارئ ". (1)

على أن هذا المبحث سيتناول هذه الأدوات لا من زاوية الاهتمام النحوي، إنما من الزاوية البلاغية، التي تهدف أساسا إلى استجلاء قيمتها المعنوية وما تولّده من معاني مجازية فنية تتجاوز حدود الوضع الأصلي إلى آفاق أوسع لتقوّي، وتُعمِّق، وتُثْري. فكيف كان توظيف شعراء المولديات لهذه الأدوات، وما مستوى تأثيرها في الأداء الفنّي والمعنوي؟، وإلى أي مدى أسعفت هؤلاء في صياغة النص المولدي، أو بالأحرى في تفجير معانٍ مجازية معبّرة عن تجربتهم الشعورية ومضمونهم المدحي؟.

---

(1) عثمان بن عبد الفتاح، في علم المعاني، دار الهاني للطباعة، مصر 1990-1991، ص 112-113.

- الأمــر

تفيد صيغة الأمر في استعمالها الحقيقي، طلب حصول الفعل على جهة الإلزام والاستعلاء[1]. لكنها في مجال الإبداع الأدبي، ومنه الشعري، تخرج عن هذه القاعدة، فتتخلى عن صفة الاستعلاء لتؤدي معان مجازية عديدة، تحدّدُها القرينة، ومنها: الالتماس، الدعاء، النصح، التهديد، الإهانة، التعجيز، الاستعطاف. وغير ذلك من المعاني التي وصلت عند أحد البلاغين إلى خمسة وعشرين معنى[2].

وللأمر صيغ أربع هي: فعل الأمر، والفعل المضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر[3].

وإذا تتبعنا دلالة هذه الأداة الطلبية في الشعر المولدي، فسنجد أن الالتماس يعد من أبرز دلالاتها المجازية من حيث التداول. وغالبا ما يوظف في سياق مخاطبة الحادي، أو الركب المُيَمّم صوب البقاع المقدسة، حيث يحمّله الشاعر الذي أقعدته الظروف عن الحج التماساته في أن ينوب عنه في تحقيق أمنية من الأماني؛ قد تكون بطلب التعريج على ديار الحبيب التي هي نفسها مواطن المصطفى (ﷺ)، وتبليغ رسالة حبٍّ وَوَجدٍ وهيام بالذات المحمدية، كما في قول أبي حمو موسى الزياني :

وعَـرّجْ علـى نَجْـــدٍ وَسَلْــعٍ وَرَامَـــةٍ ... وسَـائِلْ فَـدَتْـكَ الـنّفسُ في الحيّ عن مَـيّ

وقُــلْ ذلِـكَ المُضْـنِيُ المُعَــذّبُ بالهَـوَى ... يَـمُوتُ ويَـــحْيِ فَـأَرْثِ للـمَيّـتِ الحيّ

ويُـثّ لَـهم وجْـدِي وفَـرْطِ صَبَابَتِـي ... وَأَرْوِ حَــدِيثِي فَـهْــوَ أَغْــرَبُ مَــرْوِيّ[4]

فقد استُهل كل بيت من هذه الأبيات بصيغة الأمر: " قف، عرّج، قل، بُثّ " حيث أفادت داخل هذا السياق الطلب على سبيل الالتماس. وهو التماس يشعُّ بمعاني اللهفة والشوق والحنين إلى الوصل واللقاء، الذي يتحقق من خلال الوقوف على مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ)، والتعبُّق بأجواء تلك البقاع المباركة.

وهذا ما نقف عليه أيضا في قول ابن الخطيب وقد استدرّ دموع الركب والتمس منه – إذا

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 116.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 119.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 116-117.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 65.

ما بلغ الحِمَى – أن يدرَّ دمعًا سخيًّا على قبر الرسول (ﷺ)، وأن يعفّر خدّه بصفحة ذلك الثرى المقدس :[1]

نَشَدْتُكَ يَا رَكْبَ الحِجَازِ تَضَاءَلَتْ لك الأَرْضُ مَهْمَا اسْتَعْرَضَ السَّهْبُ وامْتَدَّا
إِذَا أَنْتَ شَافَهْتَ الدِّيَارَ بِطَيْبَةَ وَجِئْتَ بِهَا القَبْرَ المُقَدَّسَ واللَّحْدَا
فَنُبْ عَنْ بَعِيدِ الدَّارِ فِي ذلكَ الحِمَى وأدرْ بِهِ دَمْعًا وعَفِّرْ بِهِ خَدَّا

ومن أكثر معاني الأمر المجازية، ما يفيد التوسل والاستعطاف، وعادة ما يكون فيه الخطاب الشعري مُوَجَّهًا من الأدنى إلى الأعلى، كأن يَصْدُرَ من الشاعر إلى الرسول (ﷺ). أو منه إلى السلطان. ومنه قول الشاعر الأمير إسماعيل بن الأحمر مستجديا عطف الرسول وكرمه:[2]

اثِبْنِي ولا مَنٌّ عليك بِمَدْحَتِي فَجَاهُ عُلاَكَ الرَّحْبِ جُودٌ أُثِيبُهَا

وقول أحمد بن عبد المنان متوسّلاً إلى الرسول بأن يشمله بشفاعته :[3]

كُن شَافِعًا لِي أَسْعَد بالمَفَازِ غَدًا فَمَا السَّعِيدُ سِوَى مَنْ انتَ شَافِعُهُ

وبصيغة الأمر المصدرية يتوسل ابن زمرك إلى الرسول (ﷺ) بأن يترفق بحاله، قائلا:[4]

رِفْقًا بِمَنْ مَلَكَ القَضَاءُ زِمَامَهُ فَغَدَا بِقَيْدِ ذُنُوبِهِ مَغْلُولاَ

ويستعطف الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان وليَّ نعمته السلطان النصري أبا الحجاج يوسف، متوسلا إليه بأن يُعيده إلى منصبه السابق في الكتابة السلطانية قائلا:[5]

فَانْعَمْ بِرَدِّي فِي بساطك كَاتِبًا وَأَعِدْ لِمَا قَدْ كُنْتُ فَهْوَ الأَلْيَقُ

كما نجد لمعنى النصح والإرشاد الصادر عن صيغة الأمر تداولاً كبيرًا لدى شعراء المولديات، وغالبا ما يقترن بمخاطبة النفس الآثمة التي أضلّت النهج الصحيح، كما في قول أبي عبد الله بن أبي جمعة :[6]

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 385.

(3) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 385.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(5) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 118.

(6) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ص 140.

فجدّي بحَــزْمٍ في نَجَاتِــكِ وانظُــرِي ... بعَــزْمٍ لِمَــا فيــه الصَّــلاحُ لأحْوَالِــي

الا فَــارْحَلِي قَصْــدًا لِطَيْبَــةَ وانْزِلِــي ... بِهَــا قَبْــلَ أن أقْــضي وتُرْفَــعَ أعمَــالِي

فصيغة الأمر في البيتين: "جدّي، انظري، فارحلي، انزلي" قد وردت داخل هذا السياق مشبعة بمعاني النصح والإرشاد للنفس بأن تتدارك الحال قبل أن يفوت الأوان، وتُعدم فرصة التوبة والنجاة.

وقد يتعلق النصح بتوجيه الخطاب إلى شخص غير معيّن، قد يكون الشاعر نفسه، وعندها يكون الآمر هو صوت الضمير والمخاطَب هي النفس. وقد يُقصد به الذات الإنسانية بعامة، وهذا ما نفهمه من قول ابن الخلوف :

والشيبُ مِصْبَاحُ وَعْـظٍ فاسْتَنِرْهُ لِكَـيْ ... تَسْرِي بـه فِي طريـق الرُّشْدِ مُـحْتَرَمَـا

دَعْ مـا يُـرِيبُ إلى مَـا لا يُـرِيـبُ وخُـذْ ... بـالحقّ تَرْقَـى العُـلاَ مـعَ جُمْلَـةِ العُلَمَـا

واعْـلَمْ بـأنَّ الـرَّدَى لا بُـدَّ منـهُ فَـكُنْ ... ذا أُهْبَـةٍ كَـيْ لا تـلاقي سَيْلَهُ الـعَرِمَا

ولاَزِمِ الصَّمتَ واحْـذِرْ بـأن تَبُـوحَ بِمـا ... فِـي طَـيِّ صَـدْرِكَ واحْـذَرْ صُحْبَةَ اللُؤَمَـا

وانْهَـجْ إلى سُبُـلِ الخَيْـرَاتِ مُفْتَتِحًـا ... بَابَ الصَّـوَابِ تَكُنْ بالنُّـجْحِ مُخْتَتِمَـا[1]

فهذه السلسلة من الأوامر، في : "دع، واعلم، فكن، لازم، احذر، انهج " قد وظفها الشاعر داخل هذا السياق بما يفيد التوجيه والنصح والإرشاد.

ولا يقل معنى الدعاء حضورًا وكثرة عن معاني الأمر المجازية التي تقدّمت، كان يَرِدُ في سياق التضرع إلى الله، والدعاء للنفس بالمغفرة والخلاص. أو بالدعاء للسلطان ولي النعمة بالسداد في الحكم والراي والسياسة، والتوفيق في حماية الدين والدولة.

أما النماذج المعبرة عن هذا المضمون، وبهذه الأداة، فكثيرة كثرة القصائد المولدية، إذ لا تكاد تخلو قصيده من هذا التوظيف. ومن أهم ما نستحضره بهذا الشأن، قول أبي حمو في الدعاء لنفسه:[2]

إنّـي سألتــك بالسـرّ الـذي ارْتَفَـعَـتْ ... بــه السَّموَاتُ والأَرْضُونَ لَــمْ تَمُــجِ

أَصلِحْ بِفَضْلِكَ مَا قَدْ كَانَ مِـنْ خَلَـلٍ ... واجْبُـر بِحِلْمِـكَ مـا قـد بَـانَ مِـنْ عِـوَجِ

واجْعَلْ لَنَـا مَخْـرَجًا فِي إثْـرِهِ فَـرَجًا ... فَكَـمْ تُعَامِـلُ بَعْـدَ الـضِّيْقِ بالفَـرَجِ

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 37.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 154.

ومنه قول ابن زمرك داعيا للسلطان النصري الغني بالله محمد الخامس بأن يحظى بالتأييد الإلهي في تعزيز المُلك وتثبيت السلطان، مستعينا بصيغة الأمر الدُعائية :[1]

وأيِّـــدْ مَوْلاَنَـــا ابـــن نَصْـرٍ ، فإنـــه لأَشْـرَفُ مَـنْ يُنْـمَى لِمُلْـكٍ وسُلْطَـــانِ

أما ابن الخلوف، فيشمل بدعائه أطرافًا عِدَّة، حيث يدعو لنفسه، وللسلطان أبي عمرو عثمان الخفصي، ونجله المسعود، وكذا الأئمة والأشياخ، والأقربين من أهله، وكافة المسلمين قائلا :

يـا ربِّ وانْصُـرْ لِـوَا الإِسْـلاَمِ وارْحَـمْ بـه ائِمَـــة الــدِّين واخْــزِ الضُّـلَّلَ اللُّؤَمَـــا
وكُنْ لِعَبْدِكَ مَوْلاَنَا الخَلِيفَة عثمان المليك، الجليــــلُ، الضَّـــيْغَمُ السَّهِمَـــا
واحْـرُسْ بـه حَـوْزَةَ الإِسْلامِ وَاحْـمِ بـه مَعَاقِـلَ المُلْـكِ وانْصُـرْ حِـزْبَهُ الزُّعَمَـــا
وصُـنْ حِمَـى عَبْـدِكَ المَسْعُودَ وَارْعَ لَـــهُ ولايـة العهـد وارْزُقْـهُ الــرِّضَا العَمِـمَـا
واغْفِـرْ لأَشْـيَاخِي الزُّهْـرَ الهُـدَاةِ وَجُـدْ لِلْمُسْلِمِينَ بِعَفْـوٍ يكشــف العمَمَـــا
وصُـنْ بُنَـيَّ وإِخْـوَانِي وَهَـبْ كَرَمَـــا لِـــوالِدَيَّ رِضًـا يَسْتَـــغْرِقُ الـدِّيَمَـــا
أمَرْتَنِـي أنْ أَقُـــولَ ارْحَمْهُمَـــا فَأَجِـبْ قَـوْلِي لَـكَ ارْحَمْهُمَـا يَـا أَرْحَـمَ الرُّحَمَـا
واخْلِـف علـى ابـن خلـوفٍ وأَوْلِـهِ مِنَنًـا تُوْلِيَـهِ مَـــا دَامَ فِي الـدَّارَيْنِ خَيْـرَهُمَـا[2]

فالمقطوعة تزدحم بصيغة الأمر، التي أرادها الشاعر في مثل هذا المقام، مقام التضرع، والتوجه بالخطاب من العبد إلى خالقه أن تُحَمَّلَ بمعنى الدعاء، والذي يعد من أبرز المعاني المجازية لصيغة الأمر في الشعر المولدي .

وإلى جانب ما تقدم، هناك معاني مجازية للأمر أيضا، لكنها أقل حضورًا، ومنها أن يراد بصيغة الأمر: الإغراء، وقد وظفت في القسم الأخير من المولدية، حين ينتهي الشاعر إلى التنويه بقريضه، والإيحاء بسحره وجمالياته بما يغري السلطان ويستقطب اهتمامه. وهذا ما نستخلصه من قول محمد بن يوسف القيسي مُغرِيًا بقصيدته الملك الزياني أبا حمو، مستخدما في ذلك صيغة اسم فعل الأمر "دونك" وهي بمعنى "خذ" :[3]

فَـدُونَـكَ أَبْكَـارُ المَعَـــانِي لِبَاسُهَـــا بُـــرُودُ حُلاَكُـمْ هُـنَّ فيهـا رَوَافِـلُ

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 65-66.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 71.

وقول الأمير إسماعيل بن الأحمر، متوجها بخطابه إلى السلطان المريني، أبي عامر عبد الله. وقد كان وقتئذ لاجئا في بلاطه :[1]

وخُذْهَا فَآدابُ الدُّنَى قَدْ سَمَتْ بِهَا ... وَقَدْ طَابَ مِنْهَا نَظْمُهَا وَنِثَارُهَا

وعلى غرارهما يغري ابن زمرك بسحر شعره، الغنيَّ بالله سلطان غرناطة، قائلا:[2]

فافْسَحْ لَهَا اكْفَاف صَفْحِكَ إنهَا ... بِكْرٌ أتَتْ تَمْشِي على اسْتِحْيَاء

ومن هذه المعاني أيضا: الحضُّ أو التحريض على فعل معين؛ كأن يتعلق بموضوع الجهاد.

كما في قول ابن زمرك :[3]

جَهِّزْ جُيُوشَكَ لِلْجِهَادِ مُوَفَّقًا ... وَكَفَى بِرَبِّكَ كَافِيًا وَكَفِيلاَ
وَلْتُبْعِدِ الغَارَاتِ في أَرضِ العِدَا ... واللهُ حَسْبُكَ نَاصِرًا ووَكِيلاَ

حيث استعان في صياغة المعنى بالأمر في صيغتيه: فعل الأمر "جَهِّزْ"، والمضارع المقترن بلام الأمر " لِتُبْعِدْ " بما يفيد الحض والتحريض، لا على سبيل الاستعلاء، إنما بمعنى التوسل والرجاء تأدُّبًا في الخطاب الموجه إلى الملك.

ومما سبق، يتبين أن شعراء المولديات قد تعاطوا صيغ الأمر الأربع، وطوَّعوها دلاليا، فخرجوا بها عن وضعها اللغوي إلى دلالات عديدة ومتنوعة. وقد كشفت النماذج عن أكثر تلك الدلالات تداولا لدى شعراء المولديات وفقا لما يخدم موضوعهم، ويستجيب لمشاعرهم وذواتهم، لاسيما ما أفاد منها معاني التوسل والاستعطاف، أو الدعاء، أو النصح والإرشاد، وكذا الالتماس، والتي تعد معانٍ محورية في بناء المضمون داخل القصيدة المولدية.

- النــداء

يفيد في معناه الوضعي اللغوي دعوة المنادى للإقبال، أو تنبيهه للإصغاء إلى ما يريده المتكلم فيما ضَمَّنه في جملة النداء. وأدواته هي: الهمزة، يا، أيا، هيا، اي، وَا.[4] حيث تستخدم "الهمزة "و"ايْ" لنداء القريب، وباقي الحروف لنداء البعيد . والنداء من اهم الأدوات الطلبية ثراء من حيث الدلالة، إذ إنه في الاستخدام الأدبي، يخترق دائرة المعنى الوضعي، ليفجّر معانٍ

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 382.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(3) المصدر نفسه، ص 480.

(4) ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، ج4، ص 1.

مجازية عديدة، لغرض بلاغي يرمي إليه الأديب. ومن أبرزها: التعظيم، الإنكار، الاستعطاف، التحسر والتفجع، التضرع والدعاء، الزجر والتأنيب، الاستغاثة، التعجب، التشوق.

ويأتي التعظيم في صدارة هذه الدلالات من حيث التداول في النص المولدي، لِمَا له من صلة قوية بموضوع المولدية الذي يشكل المديح نواته الأصلية، سواء تعلق ذلك بمدح الرسول(ﷺ)، أو المناسبة، أو السلطان .

فمما ورد في تعظيم الجناب النبوي، قول أبي القاسم عبد الله بن رضوان : (1)

وَأَتَيْـتَ يَـا عَلَـمَ النُّبُـوَّة صَادِعًـا ... بالحَـقّ تَـأْبَى ان يَـزِيغَ قَوَامُهَـا

وأتَيْـتَ يَـا نُـورَ الإلـهِ مُبْصِـرًا ... اهْـلَ العِمَايَـةِ فاهْتَـدَتْ أَفْهَامُهَـا

فقد خرج النداء في هذا السياق عن دلالته الحقيقية، التي هي طلب الإقبال أو الانتباه ليفيد مَعنًى مجازيا، وهو تعظيم المنَادَى، والمتمثل في شخص الرسول (ﷺ). وذلك ما تحدده القرينة في "علم النبوة "، و"نور الإله ".

ومثلما سُخّر النداء لتعظيم الرسول (ﷺ)، فقد وظف كذلك في تعظيم مناسبة مولده، كما في قول محمد بن يوسف القيسي : (2)

اشَـهْرُ رَبيـعِ حـُزْتَ كُـلَّ فَضِيلَـةٍ ... ويـا لَيْلَـةَ الاثْنَـيْنِ فُقْتِ اللّيَالِيَـا

ويَـا مَولِـدَ المُخْتَـارِ وافَيْـتَ زَائِـرًا ... فَلِلّـهِ مَـا أَسْـنَى الحَبِيـبَ الموافِيَـا

حيث حققت أداة النداء انزياحًا واضحًا عن دلالتها الحقيقية بما يستجيب للسياق، ذلك أن الشاعر في مقام الإشادة بمناسبة المولد النبوي الشريف. وقد اختار "يا" النداء الدالة على البُعد رغم انه يتوجه بخطابه إلى (منادى/الليلة) هو قريب عهدٍ به، بل إنه يعيش أحداث تلك المناسبة في زمنها الحقيقي، ومع ذلك خاطبها مخاطبة البعيد لغرض بلاغي هو الإيحاء بعظمة شأنها ورفعتها التي هي من البُعد والسمو بحيث لا تُدرك .

ومن هذا الانزياح في معنى النداء ما نجده في سياق التضرع لله، حيث يبسط الشاعر أكُفَّ الضراعة مُسبّحًا بعظمة الخالق، مُعَدّدًا افضاله ونِعَمَه تَمْهِيدًا للسؤال والدعاء. يقول ابن الخلوف بهذا الشأن :

---

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 191.

يَـــا إلـــهَ الـــوَرَى ، وَمُعْـــطِي العَطَايَـــا   يَـــا مُثِـيرَ الثَّـرَى وَمُجْـرِي البحَـارَا [1]

فبالإضافة إلى أنَّ ما يفهم من السياق هو تعظيم الخالق، فإن ما يسجل هو أن هناك تبادلا للمواقع بين نداء القريب والبعيد، إذ انحرفت "يا" النداء داخل هذا المعنى عن دلالتها الوضعية التي تقتضي توظيفها لنداء البعيد؛ ذلك أن الله جل جلاله قريب من عباده كما نصَّ على ذلك القرآن : " وإذا سألك عبادي عنّي فإني قريب ". [2] ومع هذا، فقد فضَّل الشاعر أن يستعين بها لغرض بلاغي هو تأكيد عظمة الخالق وجلال قدرته .فالمنادي في هذا المقام : "يستصغر نفسه أمام المولى، ويرى البُعد الواسع بين المنزلتين، منزلة الخالق ومنزلة المخلوق، والتفاوت العظيم بين الدرجتين، فلهذا يستخدم الحرف " يا " ". [3]

ومن المواقف التي استدعت النداء في معناه الدال على التعظيم، موقف التوجه بالخطاب إلى السلطان الذي تنشد المولديات في حضرته ليلة الاحتفال بالمولد النبوي، حيث يغلب في مثل هذا المقام استخدام حرف النداء "يا " الدال على البعد حقيقةً، ليفيد التعظيم وعلو المقام مجازًا. ومن أمثلته قول ابن زمرك : [4]

يَـــا نَاصِرَ الإسْـلاَمِ يَـــا مَلِكَ العُـــلاَ   اللهُ يُـؤْتِيـــكَ الجَـــزاءَ جَزِيـــلاَ

فواضح أن النداء هنا يرادُ به التعظيم، كما يوحي بذلك السياق. ثم إن في اختيار"يا " النداء ما يؤكد حرص الشاعر على تحقيق هذه الدلالة؛ إنه ينشد قصيدته بين يدي السلطان، فهو منه كقاب قوسين قربًا من حيث المسافة. ومع ذلك ناداه بنداء البعيد وفي هذا – بلا شك – سرٌ بلاغي، يتلخص تأويله في محاولة الشاعر إنزال البُعد في المكانة بينه وبين ممدوحه منزلة البعد في المكان.

وقد يزاوج الشاعر في أسلوب النداء بين أداة القُرب وأداة البعد، ليجمع في صياغته بين معنيَيْ المحبَّة والتعظيم معًا، على غرار ما نجد في قول لسان الدين بن الخطيب متوجها بندائه إلى ملك غرناطة أبي الحجاج يوسف :

أَيُـوسُفُ يـا حَـامِي الجزيـرةِ حيثُ لاَ   نَصِيرُ و مُصْلِي بَأْسَهَا الضُمَّرَ الجُرْدَا [5]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 145.
(2) البقرة، آ: 186.
(3) حسن عباس، النحو الوافي، ج4، هامش 4، ص 1.
(4) ابن زمرك، الديوان، ص 480.
(5) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 484.

فالنداء الثاني "يا حامي الجزيرة " يفيد التعظيم بالكيفية التي سبق توضيحها في نموذج ابن زمرك. أما النداء الأول "أيوسف" فَيُشيعُ معاني القرب المادي (المكان). وذلك ما تحققه همزة النداء. فضلا عن أن ابن الخطيب سمح لنفسه – بما يحفظ الهيبة والوقار للمنادَى – بأن ينادي ممدوحه باسمه مجردًا من اللقب السلطاني. وفي ذلك ما يعمّق أكثر معنى القرب والمحبة والحضور في النفس .

وإلى هذا المرمى البلاغي قصد محمد بن يوسف القيسي حينما تخلّصَ تماما من أداة النداء في مخاطبة الملك الزياني أبي حمو موسى الثاني، قائلا : [1]

مَـوْلاَيَ حُــزْتَ مَعَــانِي المَجْـدَ الـذِي   مَـا حَــازَ غَيْـرُكَ منـهُ غـير أَسَــامِي

فالقرينة المعنوية داخل هذا السياق تُحيل على معنى الإعجاب والإكبار الذي يخفي محبة وحضورًا للممدوح في قلب الشاعر ووجدانه.

وحينما نتحول عن دلالة التعظيم في النداء، نلتقي بغرض الدعاء والاستعطاف الذي تَردَّد كثيرا في الشعر المولدي باعتباره مضمونا أساسيا في هذا الشعر؛ إذ لا تكاد تخلو قصيدة من نداء الشفقة واستجداء عطف الرسول وشفاعته، أو استدرار الكرم الإلهي في العفو والمغفرة. ففي مثل هذا الموقف يوظف الشعراء أداة النداء بشكل انزياحي يُمكِّنها من خلق المعنى الذي يستجيب للفكرة، ويوافق الحالة الشعورية. ولعلنا نجد في نموذج ابن زمرك ما يفي بفحوى هذا التوظيف، حيث يقول: [2]

يـا ربّ صَـفْحَكَ يَرْجُـو كُـلُّ مُقْتَـرِفٍ   فانْـتَ أكْـرَمُ مـن يَعْفُـو ومَـنْ صَفَحَـا

يـا ربّ لاَ سَبَـبٌ أرْجُـــو الخــلاصَ بِــهِ   إلاَّ الرَّسُـولَ ولُطفًــا مِنْـكَ إنْ نَفَحَـا

حيث تُحَدِّدُ القرينة المعنوية هنا المعنى المجازي للنداء، ليدُلَّ على الدعاء والاستعطاف. وبهذه الدلالة أيضا، يوظف الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان أداة النداء مستعطفا شفيع الخلق في قوله : [3]

أَرجُـوكَ يَـا غَـوْثَ الأنَــامِ فَــلا تَـدَعْ   بَـــابَ الرِّضَـــا يُسَـــدُّ وَيُغْلَـــقُ

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 214.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 116.

ويتصل بالدعاء والاستعطاف معنى الاستغاثة الذي يعدُّ من المعاني التي فجّرها النداء – مجازًا – في صورته الانزياحية. وهو ما استلهمه أبو القاسم البرجي في قوله :[1]

يـا مـنْ لِقَلْـبٍ في الأهْـوَاء منعَطِـفٌ ... في كُـلّ أوْبٍ لَـهُ شَـوقٌ يُجَاذِبُـهُ
أبْكِـي لِعَهْـدِ الصّبَا والشيبُ يَضْحَكُ ... يَـا للـرّجَالِ سَبَـتْ جِـدّي مُلاعِبُـهُ

فالنداء في: "يا من لقلب"، و" يا للرجال " يؤدي معنى الاستغاثة لهذا القلب الذي انقاد مُطيعًا لهواه، واستهواه عهد الصّبا بعبثه ولهوه، فغدا أسيرًا لتلك المرحلة من حياته. فالشاعر إذن يستنجد ويستغيث بمنقذٍ وملاذٍ يخلّصه من ذلك الأسر. وهي استغاثة ترشحُ بمعاني التأنيب والزجر للنفس. وهي المعاني التي عبر عنها النداء بشكل جلي وصريح في كثير من النماذج، خاصة في مقدمات الشباب والشيب، وفي مخاطبة النفس ومحاسبتها تحديدًا .

ومما نستدل به في هذا المقام ، قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي :[2]

فَيَـا وَيْـحَ نَفْـسِي كـمْ ذَا تُـرَى ... تُطِيـعُ الغُـوَاةِ وتَعْصِـي العَـوَاذِلْ

ففي هذا النداء "يا ويح نفسي" ما يوحي بتوبيخ النفس وزجرها لتماديها في طلب الغواية.ويلتقي مع هذا المعنى قول ابن الخلوف :[3]

يـا حَسْرَتَـاهُ ويـا وَيْـلاهُ كَـمْ بَطَـرَتْ ... نَفْسِـي مَعِيشَـتَهَا واعْتَـادَتِ الجَنَفَـا

حيث يمتزج في هذا النداء تأنيب النفس وتعنيفها بمعنى الحسرة والتفجع على حالها، وقد غدت مثقلةً بجورها وإثمِهَا .

ومن هنا، نلتقي بدلالة الحسرة والتفجع التي هي من المعاني المجازية التي يُوفّرها النداء. ومن امثلتها قول التلاليسي متحسّرًا على انقضاء عهد الشباب :

يـا لَهْـفَ نَفْسِـي عَلَـى زَمَـانٍ ... كنْـتُ لِثَـوْبِ الشَّبَـابِ سَاحِـبْ.[4]

ويتحسر الشاعر احمد بن عبد المنان على رَبع الأحبّة، وقد صار قفرًا وخرابًا بعد ان كان عامرًا بالحياة، فيقول :[5]

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص296.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 47.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 305.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 72.

(5) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

للهِ عَهْـدُكَ يـا رَبْـعَ الأُلَـى ظَعَنُــوا   أيَّــامَ رَوْضِـكَ غـضٌ الـدَّوْحِ يَانِعُـهُ

أما ابن زمرك، فقد حمّل النداء مرارة الحسرة، حينما ودّع ركب الحجيج بقوله :[1]

يـا رَاحِلِـينَ ومـا تَحَمَّـلَ رَكْـبُهُمْ   إلاّ قُلُـــوبَ العَاشِقِـــينَ حُمُـــولاَ

ولعلنا نلاحظ أن دلالة الحسرة في هذه النماذج جاءت ممزوجة بلسعات الحنين ولفحات الشوق، وإن اختلف مصبُّ الحنين، فهو عهد الصّبا عند التلاليسي، والمرحلة المشرقة من حياة الربع لدى أحمد بن عبد المنان، وهو البقاع المقدسة مع ابن زمرك .

وما أكثر ما كانت تلك البقاع مثارًا للشوق، ولطالما أيقظت في الشعراء مشاعر الوجد ولهفة الزيارة، فتوسلوا بالنداء المُشبع بالحنين والشوق في أداء هذا المعنى، على غرار ما نقرأ في قول ابن الأحمر:[2]

أيَــا سَـرْحَةَ الـوَادِي نِـداءٌ مُؤَكَّـدٌ   فَهَـلْ عَطْفَـةٌ للنَّـفْسِ مِمَّـنْ يُجِيبُهَـا

وهو نداء يَنْضَحُ بمشاعر الحنين والشوق إلى مواطن الحبيب المصطفى، كما يشعُّ ببريق الأماني والأمل في زيارتها.

ولا ينفصل الحنين إلى المكان عن الشوق إلى الأحبّة، فنجدهما يتوحدان في قول يحيى ابن خلدون الذي حمّل نداءه حمولة هذه المشاعر الفياضة:[3]

يـا أُهَيْـلَ الحِـمَى نِـداءُ مَشُـوقٍ   مَالَـهُ عَـنْ هَـوَى الـدُّمَى مِـنْ بَـرَاح

فهذه الصياغة تضفي على المعنى خصوبة وعمقا واضحين، حيث سخّر الشاعر أداة النداء لإشاعة معنى الشوق والحنين. ثم حرص على أن يورد المُنادَى في صيغة التصغير "أهَيْل" حتى يجعل الكلمة حميمية ودّية، يتَضَوّع منها شَذَا المحبة والشوق .

وإضافة إلى ما تقدم، فإننا نلتقي في الشعر المولدي بنماذج تتضمن نداء النُّدبة، وهو ما كان بالأداة " وَا " فيكون المنادَى / المندوب، هو المتفجّعُ عليه، أو المتوجّع منه. أما قيمته المعنوية، فهي "الإعلام بعظمة المندوب، وإظهار اهميته أو شدته، أو العجز عن احتمال ما به ".[4] ومن أمثلة

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 383.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 510.

(4) حسن عباس، النحو الوافي، ج4، ص 90.

هذا النداء قول ابن زمرك:[1]

وارَحْمَتَا لِشَبَابِي ضَاعَ أطْيَبُهُ ... فَمَا فَرِحْتُ به قَدْ عَادَ لي تَرَحَا

حيث يؤكد الشاعر على أهمية المندوب، والحض على فعل الرحمة، الذي يتمنّى أن يغمر شبابه المنقضي، وكأننا به يَسْتَثِيرُ المتلقي ويُحَمّسه لهذا الفعل .

وما نخلص إليه، أن أداة النداء قد أدّت وظيفتها الفنية والمعنوية بصورة إيجابية في الصياغة الشعرية داخل القصيدة المولدية. وأن الشعراء قد نجحوا في تطويعها بما يخدم المعنى. حيث انحرفوا بها عن معناها الوضعي الحقيقي إلى معانٍ مجازية عديدة ومتنوعة، قد تمّ الوقوف عليها من خلال النماذج المتقدمة، وكان من أبرزها: التعظيم، الاستعطاف، الدعاء، الاستغاثة، الزجر والتوبيخ، الحسرة والتفجع، الشوق والحنين. وغيرها من الدلالات التي كان لها دورها في عملية التشكيل المعنوي، والتي كشفت عما ينطوي عليه النداء من إمكانات ثرية في الإيحاء بالمعاني التي تحددها القرائن، ويُعززها السياق .

على أن "يا" النداء قد استأثرت بالنّصيب الأوفر من حيث الحضور في الشعر المولدي، مقارنة ببقية الأدوات الأخرى. وقد يفسر ذلك بأن هذه الأداة، تعد أكثر مرونة وطواعية في بناء المعنى، خاصة وقد تأكدت صلاحيتها لنداء القريب والبعيد على السواء. وفي كلا الحالين، تُحقّقُ قيمة بلاغية تخدم كثيرا السياق المدحي، الذي يسيطر على القصيدة المولدية، لاسيما إذا تعلق الأمر بنداء الله أو الرسول، أو حتى السلطان، فالمنادَى قريب، لكن الأداة "يا" للبعيد، وفي هذا التحوُّل من مناداة البعيد إلى مناداة القريب مبالغة في المدح والتعظيم.

- الاستفهام

يراد بالاستفهام في معناه الوضعي التقريري، الاستعلام عن شيء نجهله. وأدواته، هي: "الهمزة، هل، ما، مَنْ، متى، أيان، كيف، اين، أنّى، كم وأيُّ" .[2]

وللاستفهام كما للأدوات الطلبية الأخرى إمكانية الانزياح عن الدلالة التقريرية، ليفيد معانٍ أخرى لا يُقصد بها الاستفهام. ومن هذه الدلالات والأغراض: الإنكار، التوبيخ، التعجب، التقرير، التعظيم، التحقير، التحسر، الاستبطاء، العظة والاعتبار وغيرها من المعاني

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(2) عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 131.

الكثيرة التي تتحدد داخل السياق اللغوي. وهي بذلك تدل على ثراء الجملة الاستفهامية وخصوبتها.

ويعد الاستفهام من أبرز الأدوات التي استعان بها شعراء المولديات في التعبير عن مشاعرهم ومواقفهم، وسخّروه دلاليا بما يخدم مضمون النص المولدي. حيث نقف على تنوع وتعدد في توظيف المعاني المجازية لهذه الأداة. ومن أكثرها دورانا، غرض الإنكار. كما في قول الشاعر أحمد بن عبد المنان، معبّرًا عن حالة اليأس والانكسار أمام طلل مقفر لا يُرجى منه النفع:[1]

وهَـلْ وُقُـوفُ مُحِـبٍّ بالطُّلُـولِ عَلَـى ... أَثَـرِ الخَلِيـطِ الـذي قَـدْ بَـانَ نَافِعُـهُ؟

فلا يراد بالاستفهام هنا، الاستفسار عن الشيء والاستعلام عنه، كما في المعنى التقريري، إنما قصد به الشاعر إلى تعميق حالة اليأس والإحساس بالفقد،فَحَمَّلَهُ معنى الإنكار، الذي ينفي على الطلل أي جدوى في التماس خَبَرٍ عن الحبيب الذي هجره ونأى عنه .

وقد يراد بالإنكار، تقرير حقيقة، كقوله من القصيدة ذاتها مادحًا الرسول (ﷺ):[2]

أَوَ مَلْجَـأُ غَيْـرَ أَعْـلَـى الخَلْـقِ مَنْزِلَـةً ... يَـوْمَ الحِسَـابِ وقَـدْ أَرْعَـتْ رَوَائِعُـهُ؟

فقد أدّت همزة الاستفهام معنى الإنكار، حيث أفادت أن لا أحد مُخَوّلٌ للشفاعة فيكون ملاذًا للخلق، وأكّدَت بالمقابل هذه الصفة في شخص الرسول (ﷺ). لِيُقرّر الاستفهامُ هُنا، أن محمدًا (ﷺ) هو الملاذ الوحيد.

ومن أمثلة الإنكار أيضا، قول يحيى بن خلدون مادحا السلطان أبا حمو موسى الزياني:[3]

فَمَـنْ ذَا كَمُوسَـى أو يُضَـاهِي جَلاَلَـهُ ... وهَيْهَـاتَ للشـمس المُنِيـرةِ مِـنْ تُـرْبِ ؟

وهو إنكار يُفْضِي إلى التعظيم، إذ إن الاستفهام داخل هذا السياق، ينفي وينكر أن يكون مَلِكٌ على الأرض بمستوى عظمة وجلال السلطان أبي حمو، وفي هذا مبالغة واضحة .

ومن دلالات الاستفهام الإنكاري، أن ينطوي على معنى التعجيز، ونلتقي بهذه الدلالة – خاصة – عند تعبير الشعراء عن عجزهم في الإحاطة بمدح الرسول (ﷺ) مثلما هو الحال في قول

---

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة، 87.

(2) المصدر نفسه، الورقة 88.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 233.

يحيى بن خلدون في "نونيته":[1]

وَهَـلْ يُـدْرِكُ المـدَّاحُ غَايَـةَ فَضْلِـهِ   وَفِي الغَيْـبِ سِـرٌّ مِنْ عُـلاَهُ مَصُـونُ ؟

كما قد يُشيع الاستفهام الإنكاري معنى التوبيخ، على شاكلة ما نقراه في قول محمد ابن يوسف القيسي لائما، موبّخًا نفسه، وقد تأخرت عن الرحلة إلى الحبيب المصطفى(ﷺ):[2]

أَتَزْعَـمُ حُبًّـا لِلْحَبِيـبِ وَلَـمْ تَخُـضْ   لَـهُ فِي سَبِيـلِ الحُبِّ بَـرًّا ولاَ بَحْـرًا؟

ومن معاني الاستفهام المجازية التي وظفت بكثرة في الشعر المولدي، طلب التقرير. وذلك بالنفي أو الإثبات. ومن أمثلته قول ابن الخطيب :[3]

أَلَـمْ تَرَيَـانِي كُلَّمَـا هَبَّـتِ الصَّبَـا   أَبُلُّ بِهَـا مِنْ نَـارِ لَـوْعَتِـي الخَـدَّا؟

فليست غاية الشاعر هنا أن يسأل أو يستفهم، إنما سَخَّر الاستفهام لغرض بلاغي، مفاده تقرير حقيقة حاله، وهو حال العاشق المُعذب الذي أضناه الهجر واستبدَّ به الشوق، وصار دمعه ملازمًا لِخَدّه مع كل هَبَّة صَبَى تحرّك فيه مكامن الجرح ووجع الحنين .

ويعد الاستفهام التعجبي أيضا من أهم المعاني المجازية التي عبرت عن انفعالات الشعراء ومواقفهم. ومن أمثلته ما نتبينه في قول ابن الخلوف معبرا عن موقف الفراق :[4]

سَـارَ عَنِّـي ومَـا وَجَـدْتُ اصْطِبَـارًا   مَـا احْتِيَـالِي ومَـا أَجِدْ لِـي اصطبَـارًا؟

وبهذا التوظيف صاغ لنا أبو القاسم العزفي إحساسه بحمولة الذنب وثقل الهمّ لمّا رأى ركب الحجيج قد يَمَّمَ مُسْرِعًا صوب الديار الحجازية، وخلّفه حبيس مكانه، فقال:[5]

رَعَـى اللهُ تِلْـكَ المَطَايَـا الـتي   إلى الحَـجِّ وَخْـدًا سَـرَتْ او ذَميـلاَ
ويـا عَجَبًـا كَيْـفَ خَفَّـت بهـم   وحمّلـتِ القلـبَ حَمْـلاً ثَقِيـلاً؟!

فقد قدم لنا من خلال هذا الاستفهام غير الحقيقي، صورة موحية، تَرْشَحُ بمعنى التعجُّب،حيث بدت له تلك المطايا – وقد خفّت براكبيها – وكأنما قد تخلّصت من حمولتها وألقت بها في قلب الشاعر. وهو تعجب يخفي إحساسا بالحسرة والأسى.

---

(1) المصدر السابق، ص 217.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 214.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 480.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 126.

(5) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص14.

ومن دلالات الاستفهام، الاستبطاء، وغالبا ما ينطوي على معنيين: عن طول الصبر، من جهة. وعن اللهفة إلى تحقُّق الشيء، من جهة ثانية. كمَا يَرِدُ مُشْبَعًا بمشاعر الاحتراق والشوق والحنين ، كأن يوظف في سياق الغزل مثلا، كما في قول ابن الأحمر:[1]

أَمَـا آنَ مِـنْ لَيـْلَى تَعَطُّـفُ سَاعَـةٍ لِيُـدْنِي مـع الإبْعَـادِ منهَـا قَرِيبُهَـا؟

وقد يكون الضيق بالإثم، والتطلع إلى التوبة، مضمونا مناسبا لاستدعاء الاستفهام بما يفيد الاستبطاء على نحو قول محمد بن يوسف القيسي:[2]

أَلَـمْ يَـانِ بَعْدَ الشَّيْبِ أن يُنْبَذَ الهَـوَى وتُطْـوَى إلى أَرْضِ الحِجَـازِ المَرَاحِـلُ؟

وبقدر ما يفيض الاستبطاء هنا بمشاعر الشوق واللهفة إلى الديار الحجازية، فإنه لا يخلو من معنى الزّجر والتأنيب للنفس المستسلمة لهواها.

وتأتي دلالة العظة والاعتبار ضمن أهم الدلالات المجازية للاستفهام التي استعان بها شعراء المولديات. وقد وظفوها في سياق الاستقراء التاريخي، والتذكير بتلك الأمم التي بادت، لأجل أخذ العبرة، والإفادة من تجارب السابقين. ومن أمثلة هذا الاستخدام، قول ابن الخلوف زاجرًا نفسه، مذكرًا إياها بمآلِهَا المُفجع ونهايتها الحتمية:[3]

أَيْنَ الأُلَى: حِمْيَرُ الشُّمُّ الكِرَامُ وَمَـنْ عَزَّ النَّزِيـلُ بِـهم واسْتَـوْلَدَ الخَـرَمَـا؟
أيْنَ العُتَـاةُ الأُلَـى اليُونَـانُ مَنْ عَظُمَتْ أَخلاَقُـهُمْ واسْتَـحَاشُوا البَـأْسَ والكَرَمَا؟
أيْـنَ الأَكَاسِرَةُ الشّـُمُّ الـذينَ عَتَـوْا واسْتَفْـخَرُوا شِيمًا واسْتَعْظَمُوا هِمَـمًا؟
أيْنَ الجبابِـرةُ الصّيِّـدُ الذيـن بَغَـوْا واسْتَفْرَشُوا النَّجْمَ لَمَّا اسْتَوْطَأُوا الغَمَمَا؟
أَفْنَاهُـمْ خَالِـقُ الإنْسَانِ مِـنْ حَمَـإٍ وسَوْفَ يُحْيِيـهِمْ مَـنْ صَـوَّرَ النَّسَمَـا

فالشاعر يستفهم، لكنه لا ينتظر جوابًا، وإنما ينتظر عظة واعتبارًا، ذلك أنه أفرغ الاستفهام من محتواه، وعبَّأه بهذا المعنى المجازي.

وإلى جانب ما تقدم، فإن للاستفهام –كما ورد في النص المولدي– معَانٍ ودلالات مجازية أخرى، كالتمني، والزجر، والتحسر، لكنها أقل شيوعًا، أو أنها تأتي ممزوجة بأغراض الاستفهام الأخرى، على النحو الذي أوضحناه مع النماذج المتقدمة.

---

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 383.

(2) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد ، ج2، ص 69.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص39.

ولاشك قد اتضح ما للاستفهام من خصوبة وإثراء على مستوى الأداء المعنوي، وانه شكّل أداة فاعلة في التعبير عن تجارب الشعراء ومواقفهم ورؤاهم.

- النهـــي

يقوم النهي على صيغة واحدة، وهي فعل المضارع المسبوق" بلاَ الناهية " الجازمة. ويُعْرف بأنه : " طلب الكف عن الفعل من جهة الإلزام والاستعلاء". [1] ويتحقق هذا المعنى التقريري للنهي، إذا صدر من الأعلى إلى الأدنى.

أمَا وإنّ الخطاب في النص المولدي، يصدر من الأدنى إلى الأعلى، لأن الشاعر إمَّا ان يرفع خطابه للحق تبارك وتعالى، أو للرسول (ﷺ)، أو للملك الحاكم، فإن المقام يقتضي التلطف والتأدُب. وهذا ما يحدو بالشاعر إلى أن يوظف صيغة النهي بشكل انزياحي، بحيث يبث فيه من المعاني المجازية ما يُجَرّدُهُ من صفة الاستعلاء، ويخرج به إلى دلالات أخرى، قد تتمثل في الدعاء، أو الالتماس، أو الاستعطاف .

وقد يكون المخاطَبُ ممن يتساوى مع الناهي مرتبةً؛ كأن يخاطب الشاعر بشرًا مثله، او ان يُجَرّد من نفسه إنسانًا، يسدي إليه بالنصيحة. وفي مثل هذه الحال، يفيد النهي معان مجازية أخرى، منها: النصح، والإرشاد، أو التأنيب والزجر، أو التيئيس، وما سوى ذلك من الأغراض.

وحينما نتفحص الشعر المولدي، نجد أن النصح والإرشاد أكثر هذه الدلالات شيُوعًا.

ولهذا الشيوع ما يبرّره، بالنظر إلى طبيعة الموضوع الدينية، والتي يشكل محور الوعظ والنصيحة اساسًا هَامًا في بنائها المعنوي .

ومن النماذج المتضمنة لهذه الدلالة، قول محمد بن يوسف القيسي : [2]

فَـــلاَ تَغُــرّنْكَ الدُّنْيَـــا بزُخْرُفِهَـــا   فَيَـا نَدَامَـــةَ مَـــنْ يَغْــتَرُّ بالفَــاني

ومنه قول ابن الخلوف : [3]

ولاتفـــشُ سِـــرَّ الصَّديـــقِ فَرُبَّمَـــا   جَفَـا فَفَشَـا السّرُّ الـذي انـتَ تَكتُـمُ

(1) عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 124.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 226.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 195.

ولاتَحْزَنَــنْ يَوْمــًا علــى فَــوْتٍ فائــتٍ وكيــفَ يَنَــالُ العَبْـدُ مَـا لَـيْسَ يُقْسَـمُ

ولا تَــــرْجُ إلاَّ اللهَ واخْضَــــعْ لِعِـــزِّهِ وَهَـلْ غيْـرُ بَـارِي الكـونِ يُعْطِـي وَيُنْعِـمُ

فواضح من هذه الأبيات أن النصح والإرشاد قد حَلّ محل المعنى الأصلي للنهي. وما يلاحظ أيضا، أن عبارة النهي قد أُردفت بما يعلّل لها. وفي هذا التعليل ما يعضض المعنى ويؤكده، أو بالأحرى يُغزّر النصح، ويضفي عليه قيمة ومصداقية، بالكيفية التي تؤثر في متلقيه، وتسترعي اهتمامه، وتستثير فيه الاستجابة، ذلك أن النفس تستأنس أكثر بالأحكام المعللة.

ويمثل الدعاء أحد معاني النهي المجازية الهامة التي تَوَسَلَ بها شعراء المولديات في مقام التضرع إلى الله بأن يجنّبهم المآل المُخزي، على نحو ما يطالعنا به ابن الخلوف من القصيدة ذاتها، حيث يقول :[1]

فَــلا تُخْـــزِنِي يَــا رَبِّ واقْبَـــلْ تَوَسُّـــلِي بجـَـاهِ حَبِيــبٍ جَاهُــهُ الجَــاهُ الأَعْظَـمُ

كما وُظّف النهي بمعنى الالتماس، كما في قول أبي حمو موسى الزياني:[2]

فَـلاَ تَنْكـرُا مِنّــي التَّنَهُّــدَ فِي الهَــوَى فَلَـمْ يَـرَ أهْـلَ الحُـبِّ فيـه جُنَاحَــا

فليس القصد من النهي في هذا السياق هو طلب الكف عن الفعل، على سبيل الاستعلاء، إنما هو الالتماس، ذلك ان المألوف في الخطاب الغزلي، أن يتلطف المُحِبُ ويتودّدُ، بل ويتضاءل –أحيانا– أمام الحبيبة. وهي صورة راسخة متوارثة عن تراثنا الشعري القديم .

وبهذا تتأكد طواعية النهي في تشكيل المعنى على الأوجه التي أتاحت للشعراء إمكانية التعبير عن مواقفهم، والإعراب عن مكنوناتهم ومشاعرهم.

- التَّمَنّي

يصنف التمني ضمن الطلب والإنشاء، إذ المراد به: حصول شيء مرغوب فيه. ويُعبّر عنه بلفظه " ليت "، أو بإحدى الأدوات الأخرى ومنها: هل، هَلاّ، لو، لولا، لوما، لعل، عسى.[3] ويرد التمني، كما يذكر الدكتور عبد الفتاح عثمان - بحسب السياق - على معنيين: إما أن

---

(1) المصدر السابق، ص 199.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 98.

(3) عن معاني هذه الأدوات ووظائفها، ينظر: عثمان عبد الفتاح، في علم المعاني، ص 147 إلى 156.

يكون مستحيل الوقوع، أو أن يكون بعيد الحصول والتحقق [1]. وإذا خرج عن هذين المعنيين، فأفاد قرب الوقوع والحصول، فإنه يصير رجاءً، وعادة ما تستخدم فيه الأداتان: لعل، وعَسَى .

ولما كان التمنّي يكشف عن الرغبة في حصول الشيء، فإنه يعدُّ وسيلة هامة في متناول الشعراء يعبرون بها عن مكنوناتهم، ويفصحون بها عن حالاتهم الشعورية. وهذا ما يمكن الوقوف عليه في الشعر المولدي؛ إذ اقترن توظيف أداة التمنّي بالإعراب عن حالة الشوق إلى البقاع المقدسة مثلا، أو في مقام البَوْحِ بذلك الحنين الجارف إلى الحبيب الرمز، أو إلى لقاء الرسول (ﷺ)، من خلال زيارة مثواه الطيّب. أو يُستَعَانُ بها في سياق التضرع إلى الله وطلب غفرانه، للإيحاء بالحاجة الشديدة إلى العطف الإلهي. وما كان على شاكلة هذه المعاني التي تعكس حاجة في نفسِ المُتَمَنّي.

ومن النماذج التي تجسّد هذا المضمون، قول أبي حمو معبّرًا عن حاجته إلى الوصال ورغبته في زيارة ربوع الحبيب مصطفى (ﷺ):[2]

أَجُـودُ بِنَفْسِـي فِي رِضَاكُـم صَبَابَـةً   فَهَــلاَّ مَنَنْـتُم بِالوِصَــالِ سَمَاحَــا
الا لَيْـتَ شِـعْرِي هَــلْ أَزُورُ بِطَيْبَــةَ   رُبُوعًــا حَـلَّ بِهَــا الهُـدَى وَبِطَاحَــا

حيث أدّت "هلاّ" في البيت الأول وظيفتها التعبيرية على أكمل وجه. ذلك أنها جاءت محمّلة بعبوءة المشاعر التي تعكس حاجة النفس العاشقة للوصال.كما كان للأداة "هل" قيمتها في احتواء دلالة التمني، وإشاعة معنى الحنين واللهفة إلى زيارة البقاع المقدسة .

وفي غَمرةِ الشوق وزخم الحنين، يتصاعد صوت ابن الخطيب مناجيا حبيبه المصطفى، مرسلا إليه الأماني بنيل شرف الجوار قرب ضريحه الطاهر. لكنه أمل بعيد المنال، صعب التحقق، لذا فضّل صياغة التمنّي بالأداة " ليت " التي تفي بالمعنى ، فقال:[3]

وَيَـا لَيْـتَ أنّـي فِي جِـوَارِكَ ثَاوِيَــا   أُوَسَّـدُ مِنْـهُ المِسْـكَ والعَنْبَـرَ الـوَرْدَا

ويلاحظ في سياق التضرع، أن شعراء المولديات يلوذون – غالبا – بأدوات الترَجّي، لا التمنّي، لِمَا تفيده دلاليا من إمكانية حصول الرجاء. وبالتالي، فهي تستجيب أكثر لحالة المتضرع الشعورية .

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 148-149.
(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 98.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482.

ومما نمثل به عن هذا الجانب قول محمد بن يوسف القيسي:[1]

عَسَى جُودُكَ الفَيَّاضُ يُدْنِي وَسَائِلِي وَيُنْشِي مِنَ العَفْوِ العَمِيمِ غَوَادِيَا

ومثل هذا، قول ابن الخلوف:

وَإِلَيْهِ أَبْكِي وَأَضْرَعُ خَوْفًا مِن ذُنُوبٍ أَوْ قَرَنَ ظَهْرِي الهَزِيلاَ
فَعَسَى أو لَعَلَّ يَكْشِفُ مَابِي إنّ مَا بِي أَعَادَ رَسْمِي مُحِيلاَ[2]

وشبيهٌ بِمَقَامِ التضرع، مقام الاستعطاف والاستشفاع بالرسول (ﷺ)، حيث يتوسل الثغري بأداة الترجي "لعل"، قائلا:[3]

لَعَلَّ حُسْنَ يَقِينِي فيكَ يَمْنَحُنِي شَفَاعَةً ويقيني لَفْحَ نِيرَانِ

ومنه قول ابن زمرك:[4]

عَسَى البَشِيرُ غَدَاةَ الرَّوْعِ يُسْمِعُنِي بُشْرَى تَعُودُ لي البُؤْسَى بها فَرَحَا

ومن أدوات التمني: "لو"، حيث تخرج عن دلالتها الأصلية التي تفيد الامتناع، لتؤدي معنى التمنّي، كما في قول أحمد بن عبد المنان الأنصري؛ مشيدا بليلة الميلاد النبوي الكريم:[5]

في لَيْلَةٍ آنَتْ مَرْأَى وَمُسْتَمَعًا لأَشَتَّ مِنْ شَمْلِهَا بالأُنْسِ جَامِعُهُ
نَوَدُّ فيها ـ وإنْ لَمْ نُعْطَ ذَلِكَ ـ لَوْ عَرَّسَ اللَّيْلُ أو مُدَّتْ هَوَازِعُهُ

فقد أفادت "لو" معنى التمني، الذي يعكس إعجاب الشاعر الغامر بتلك الليلة المباركة، مما حمله على تمنّي المستحيل، وذلك بأن يستطيل الليل فيصير سرمدًا، وإن كان يدرك يقينا بأن هذا غير ممكن الحدوث. وهو ما صَرّح به في الجملة الاعتراضية – "وإن لَم نُعْطَ ذلك"- التي سبقت جملة التمني. فهو يطلب شيئا عزَّ مَنَالُه، وهذا ما دلت عليه الأداة "لو"، التي يُعبَّر بها – عادة – عن " التمني لغاية بلاغية هي إظهار عزة المُتَمَنّي وندرته، وإظهاره في صورة الأمر الذي لا يمكن حصوله ".[6]

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 79.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 228.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

(5) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 89.

(6) عثمان عبد الفتاح في علم المعاني، ص 154.

وما نخلص إليه من خلال هذا التتبع للأداة الطلبية في النص المولدي، أنها- على تعددها واختلافها، وتنوع دلالاتها المجازية - تنطوي على إمكانات غنية في مجال الإيحاء بالمعاني التي يُحيل عليها السياق، وتُبينُ عنها القرائن. وهي بذلك قد أمدت الشعراء بطاقات تعبيرية هائلة أفادتهم أيما فائدة في تشكيل المعنى والبوح بمكنونات وظلال التجربة الشعورية .

كما أن للأداة الطلبية دورها الواضح في استثارة المتلقي. ولها تأثيرها الإيجابي على مستوى الأداء الفني، بحيث تمدُّ الأسلوب بالنشاط والحيوية، وتُخَلِّصه من ثِقَل السَّرد ورتابة الإخبار.

الفصل الثاني

الأسلـــوب

1- الاقتباس و التضمين

2- السرد والتقرير

3- التكرار

1- الاقتباس والتضمين

يعد الاقتباس والتضمين من أبرز مظاهر الأسلوب في القصيدة المولدية حيث استثمر الشعراء مرجعياتهم التاريخية والفكرية والدينية خاصة، سواء من زاوية استلهام المادة المدحية، أي الإفادة من جانب المعنى، أومن حيث الصياغة وبناء الأسلوب، سيما الاقتداء بالتعبير القرآني، والتوسل في ذلك بالجملة القرآنية .

على أن ولع الشعراء بالاقتباس والتضمين قد استقطبته مرجعيتان أساسيتان: المرجعية القرآنية، والمرجعية الصوفية. وهذا ما سنسعى إلى الكشف عنه من خلال دراسة عنصري: التوظيف القرآني، وتوظيف المفاهيم الصوفية .

أ- التوظيف القرآني

لا يحتاج الباحث في الحقيقة إلى التدليل على حضور الأثر القرآني في هذا النوع من الشعر، ولا إلى البحث عن مسوغات وأسباب وجوده .

فمنذ أن ظهر الإسلام، وشاع بين الناس، وأصبحت ألسنتهم تلهج بقراءة قرآنه وتدبُّر معانيه، صار هذا النبع الإلهي المقدس موردا ومعينا لا ينضب للشعر العربي بعامة. فقد وجد فيه العرب – على الرغم مما أوتوا من الفصاحة والبلاغة – ما أعجز قرائحهم وكلّ ألسنتهم عن الإتيان بمثله. وقد تأكد هذا في التحدي الإلهي الصريح الذي يقول بشأنه تعالى: ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ [1] بل إن النص القرآني يتحدى الإنس والجن مجتمعيْن، لقوله جل شأنه: ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا﴾.[2]

وما أريد قوله هو ان صفة الإعجاز التي تفرد بها القرآن، بما ينطوي عليه من فصاحة وبيان، شكلت المصدر الأول والسبب الرئيس في معانقة شعراء العرب للنص القرآني وضرورة الاسترشاد به في لغته وأسلوبه وصوره وموسيقاه. وذلك لأجل تحقيق مستوى من المقاربة الفنية، ومحاولة الارتقاء بالأسلوب الشعري من خلال تطعيمه بفنيات التعبير القرآني التي تمده بالقوة والتماسك، وتمنحه الجودة الفنية، بل وتضفي عليه هيبة وسموًا. فللشعر على

---

(1) البقرة: آ : 23.

(2) الإسراء: آ : 88.

حد قول محمد بنعمارة:" هيبة يكتسبها من هيبة الصوت الإلهي الجليل الذي يصل إلى النص الشعري ". (1)

والقارئ للشعر العربي من صدر الإسلام إلى يومنا هذا لن يلقى كبير عناء في رصد تجليات هذه الظاهرة والوقوف على تلك النماذج المجسدة لها. وسيجد أن الأثر الديني - والقرآني خصوصا – قد نفذ إلى هذا الشعر بجميع أغراضه، حتى تلك الأغراض التي يبدو في الظاهر أن لا صلة لها بالدين، كالغزل والهجاء، وما شابههما .

وإن كان الأمر كذلك، فماذا عسانا نقول بالنسبة للأغراض والموضوعات ذات الصلة المباشرة بالدين، وبرسالة الإسلام، وصاحبها تحديدا؟.

وهنا نقصر الحديث عن غرض من تلك الأغراض، وهو شعر المولديات. فالمولدية –كما سبق – هي قصيدة أعدت أساسا لمدح مناسبة المولد النبوي وصاحب المناسبة محمد (ﷺ)، مُبلِّغ رسالة الإسلام. فالموضوع في حد ذاته يعد مبررا آخر إلى جانب السبب المحوري المذكور آنفا، يتيح للشعراء مجالا أوسع للالتفات إلى النص القرآني. بل ربما صح لنا الزعم في هذه الحال بأن الذات الشاعرة لا يمكن لها أن تشتغل بمعزل عن المرجعية القرآنية .

وقد بدا لي من قراءتي لهذا الشعر أن المولدية تحتفل كثيرا بالأسلوب القرآني من خلال ظاهرة الاقتباس والتضمين التي تسجل حضورا بارزا، سواء على مستوى استلهام المعنى القرآني ليكون سندا للمعنى الشعري. أو على المستوى التركيبي في صياغة العبارة وبناء الأسلوب لأجل إضفاء جماليات اللغة والصياغة القرآنية على النسيج الشعري. فكثيرا ما يلجأ هؤلاء إلى التوسل بالجملة القرآنية في بناء الجملة الشعرية مع استلهام المعنى القرآني، على شاكلة ما نجد في قول ابن زمرك الأندلسي : (2)

حَبِيبُــهُ مُصْطَفَــاهُ مُجْتَبَــاهُ وَفِــي ... هَــذَا بَــلاَغٌ لِمَــنْ جَــلاَّكَ مُمْتَدَحَــا

فقد قصد الشاعر إلى أن كل ما تقدم من الصفات إنما مستمد من كلام الحق تبارك وتعالى، فهو بلاغ منه للناس، إيحاءً بمكانة نبيه محمد (ﷺ)، وتعظيما لجانبه، وعبارة "هذا بلاغ" هي جملة قرآنية استحضرها ابن زمرك من الآية التي تشير إلى أن القرآن كله بلاغ

---

(1) بنعمارة محمد، الصوفية في الشعر المغربي، المفاهيم والتجليات، ط1 ، شركة النشر والتوزيع – المدارس – الدار البيضاء 1421 – 2000 ص 170.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 378.

للناس، لقوله تعالى: ﴿ هذا بلاغ للناس ولينذروا به وليعلموا أنما هو إله واحد وليذكر أولوا الألباب﴾.[1]

فلما كان امتداح الرسول (ﷺ) واردا في القرآن، وجزءا من كلام الله، صح للشاعر أن يجعله بلاغا إلهيا، فما صدق عن الكل يصدق عن الجزء .

ويتطابق المعنى القرآني مع المعنى الشعري في مقام امتداح رسالة الإسلام، بأنها رسالة مفصلة الآيات، مؤيدة ومبنية بالحجج والبراهين والأحكام، وذلك في قوله:[2]

وَأَتَيْتَ بالذِّكْرِ الحَكِيمِ مُبَيِّنًا قَدْ فُصِّلَتْ آياتُهُ تَفصِيلاَ

وإذا كان الاقتباس الحرفي هنا يقتصر على عبارة "فُصِّلَت آياتُه"، فإن معنى البيت كاملا قد أُخذ من نص الآية، دون أن يكون للشاعر دور في تشكيله، وإنما اكتفى بمضمون قوله تعالى: ﴿تنزيل من الرحمن الرحيم كتاب فصلت آياته قرآنا عربيا لقوم يعلمون ﴾[3].

وفي المقطع الأخير من القصيدة ذاتها، يستغل ابن زمرك الصيغة القرآنية في مدحه للسلطان الغني بالله محمد الخامس الذي رفعت إليه هذه المولدية ليلة الاحتفال بالمولد النبوي قائلا :

كَمْ صُورَةٍ لكَ فِي الفُتُوحِ وسُورَةٍ تُجلَى وَتُتلَى بكرةً وأَصيلاَ [4]

حيث يعود بنا التركيب اللغوي في الشطرة الثانية إلى قوله تعالى: ﴿وسبحوه بكرة وأصيلا ﴾[5]. والآية تلح على ذكر الله وتسبيحه بصفة مستديمة. أما ابن زمرك فاستوحاها في سياق الإشادة بمآثر السلطان النصري موظفا منها عبارة " بكرة وأصيلا " ليبين له أنه مخلد الذكر باستمرار، وأن صُوَرَهُ الجهادية الخالدة قد أبدعت سُوَرًا للذكر تتوارثها الأجيال وتتلوها صباح مساء، علما أنه أراد "بالسوَرِ" هنا، المعنى المجازي الذي يعود على القول الذي يخلد ذلك الفعل وتلك المآثر. وإن كان الأمر لا يخلو من غلوّ ومبالغة حينما ارتقى الشاعر بممدوحه كل هذا الارتقاء، وارتفع بمستوى ذكره إلى مستوى التسبيح الإلهي الذي وحده في الحقيقة

---

(1) إبراهيم: آ: 52.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 478.

(3) فصلت، آ: 2-3.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص 479.

(5) الأحزاب: آ: 42.

حَرِيٌّ بالتلاوة – بكرةً وأصيلاً – وإنما قد نلتمس له عذرا على اعتبار انه حاول أن يهز الممدوح، ويثير في نفسه مزيدا من البهجة والنشوة، فأوصل إليه صوت القرآن داخل هذا البوح الشعري.

وبهذه الجملة القرآنية تعلّق ابن الخلوف في معرض نصحه لكل من أضل السبيل وسار في طرق الغواية. فقال مخاطبا إياه :[1]

إنْ تَكُـنْ بُـــؤْتَ بالمــآثِمِ خُسْـرًا ... فَابْـكِ مِثْلِي، وَهَـلْ تَجِـدْ لـي مَثِيلاَ؟
واهْــجُرِ النَّـوْمَ سُحْـرَةً ومَقِيــلاً ... وارْسِـلِ الدَّمْــعَ بُكْـرَةً وَأَصِيــلاَ

فالشطرة الثانية من البيت الثاني تصور حالة من الندم على ما يقترفه الجاني من خطايا، حيث ينصح الشاعر بها لتكون تمهيدا للتوبة النصوح، على أن يكون ندمه موصولا لا ينقطع، وأن يستدر دمعه صباح مساء، وفي كل وقت،عله يغتسل ويتطهر مما علق بالنفس من الدنس.

وإصابة لهذا المعنى، لاذ الشاعر بالجملة القرآنية "بكرة وأصيلا" التي تحقق فعل الديمومة، وتشكل من هذه الزاوية تقاطعا بين النص القرآني والمتن الشعري، وإن كان هناك اختلاف في السياق. بل إننا نتحسس وجود فجوة واضحة لدى ابن الخلوف تجعلنا نستأنس أكثر بتوظيف ابن زمرك لهذا الاقتباس حينما قرنه بالتسبيح لا بالبكاء فكان أشد اتصالا بالسياق القرآني.

ومع نموذج الشاعر لسان الدين بن الخطيب، نلتقي مع ذلك الأداء الشعري الذي يستدعي – بصورة تلقائية – اقتباسا قرآنيا، ويجعل المتلقي ينتظر هذا الاقتباس ويتوقع حدوثه، حيث يقول:[2]

كـدحتَ إلى رَبِّ الجَمَــالِ مُلاَقِيًــا ... فيــا أيُهــا الإِنْسَــانُ إنــكَ كَــادِحُ

فأول كلمة في البيت "كدحت"تحمل إحالة واضحة تصلنا بموضع الاقتباس في المرجعية القرآنية وتستدعي قوله تعالى: ﴿يـا أيـها الإنسان إنك كادح إلى ربك كدحا فملاقيه﴾[3]. وبذلك، جاءت الجملة القرآنية في عجز البيت سندا للجملة الشعرية في صدره، ودعامة تقوي المعنى وتَعْضُدَه. وهذه من أبرز وظائف الاقتباس، وتعد علامة توفيق تُسجَّل للشاعر.

ويقترب من مستوى هذا التوظيف القرآني نموذج الشاعر أبي القاسم العزفي في قوله:[4]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص70.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367.

(3) الانشقاق: آ: 06 .

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص16.

وَكَـانَتْ كَنَـــارِ لــظَى فِتْنَـــةً فَعَـــادَتْ مِـــنَ الأَمْــنِ ظِـــلاً ظَلِيـــلاً

ويهمنا من هذا الاقتباس ما وقع في عجز البيت "ظلا ظليلا" لنرى كيف أن الشاعر نجح في تهيئة أفق المتلقي، وإحالته بصورة منطقية إلى هذه العبارة القرآنية بعينها. والتي استوحاها من قوله تعالى: ﴿ والذين آمنوا وعملوا الصالحات سندخلهم جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا لهم فيها أزواج مطهرة وندخلهم ظلا ظليلا ﴾ (1). فقد حدثنا في صدر البيت عن زمن الكفر قبل ظهور الإسلام، وشبهه بنار جهنم "لظى"، واضعا إياه في إطار زمني مضى وانقضى، وذلك ما يحيل عليه الفعل الماضي "كانت". ثم أتبع ذلك بالفعل عادت" الذي يفيد -لغة - التحول من حال إلى حال. ويستفاد من ذلك أن القارئ يتوقع بعده المعنى المقابل أو النقيض، ونقيض- اللظى- هو-الجنة- التي من متعلقاتها "الظل الظليل".

وبهذا النمط التعبيري والاستدعاء التلقائي للاقتباس القرآني يطلعنا ابن الخلوف في قوله:(2)

وَتَلَطَّــفْ عَـسَى يَمُـــنَّ بِــوَعْـــدٍ إِنَّـــهُ كَـــانَ وَعْــدُهُ مَفْــعُـــولاَ

فكلمة "وعد" الأولى وقد أوردها في مقام التوسل، جاءت مرتبطة بمتوسل منه اقترن اسمه بالوفاء والإخلاص، إنه الرسول (ﷺ) الذي لم يعرف لوعده تبديلا. لذا، فإن هذه الكلمة تبرر تبريرا منطقيا استدعاء قوله تعالى: ﴿كَانَ وَعْدُهُ مَفْعُولًا﴾ (3).

وتستدعي الجملة الشعرية الجملة القرآنية في قول ابن زمرك: (4)

يَـا نُكْتَـةَ الأَكْـوَانِ يَـا عَـلَـمَ الهُـدَى آيَـــاتُ فَضْـــلِكَ رُتِّلَـــتْ تَرْتِيـــلاَ

من الواضح هنا أن الجملة «آيات فضلك" استدعت الجملة القرآنية "رتلت ترتيلا" فاكتملت بها الصياغة الشعرية. بالإضافة إلى انها أفادت من جانب المعنى، الاعتراف بفضائل الرسول(ﷺ) على الخلق، تلك الفضائل التي صار يلهج بذكرها وتعدادها كل إنسان مؤمن، مثلما يُرَتَّلُ القرآن في عناية وتَثَبُّتٍ واهتمام. وقد اتاح الشاعر لنفسه هنا بعض التعديل في الصياغة القرآنية فاحتفظ بالفعل والمفعول المطلق "رتلت ترتيلا "وأسقط كلمة " القرآن"، لأنه

---

(1) النساء: آ: 57.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين، ص 69.

(3) المزمل: آ: 18.

(4) ابن زمرك، الديوان، 477.

استبدلها "بآيات فضلك "، وحوّل الفعل "رتل" من صيغة الأمر التي ورد بها إلى صيغة الماضي المبني للمجهول، فأصل الصياغة في القرآن الكريم: ﴿أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا﴾[1].

وفي قصيدة أخرى يحافظ على هذا الربط المحكم في استحضار الجملة القرآنية قائلا:[2]

اتَّبَعْتُ فِي دِينِ الصَّبَابَةِ أُمَّةً   مَا بَدَّلُوا فِي حُبِّهِم تبديلاَ

وقد تصرّف في الصياغة القرآنية بإضافة "في حبهم" التي تتوسط الفعل والمفعول المطلق، وهي إضافة اقتضاها المعنى الشعري. أما حضور الجملة القرآنية هنا فإنه يعضد المعنى المُضَمَّن في الشطرة الأولى من البيت وهو الوفاء للمحبوب، والذي حاول الشاعر أن يسنده ويؤكده قبل هذا بأمثلة من التاريخ، مستحضرا شخصيتي "قيس، وجميل" اللتين تمثلان رمزا تاريخيا يحيل على معاني الاحتراق، وعمق التجربة، وكذا الوفاء والولاء للحبيب، فقال :[3]

كَيْفَ التَّجَمُّلُ بَعْدَهُم وأنَا الذِي   أنْسَيْتُ قيسًا فِي الهوى وجميلا

فإذا كانت تجربتا قيس وجميل تقدم لنا الصورة النموذج والمثال للعاشق العربي في حبه واحتراقه ووفائه، فإن شاعرنا يحقق الصورة الأمثل في حبه المحمدي. وهو على دين أمة الإسلام في حبها للحبيب المصطفى الذي لا يعرف تحولا أو تبديلا .

ورغم أن الجملة القرآنية قد أتت في سياق مختلف عن سياق المتن الشعري، إذ يقترن بالجهاد وامتثال المؤمنين للعهد المقدس مع الله لقتال قوى الشرك والكفر إلى أن تكون الشهادة أو النصر، ففي تقديري أن الشاعر قد وفق في توظيفها، واستطاع أن يوائم ويوحّد بين السياقين من خلال صفة الوفاء التي تشيعها العبارة في كلا المتنين. وتحصل بذلك الاستجابة مع قوله تعالى: ﴿ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَىٰ نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا ﴾[4] .

أما ابن الخلوف، فقد اقترب سياقه الشعري من السياق القرآني، حينما استحضر هذه الآية في معرض حديثه عن السيرة الحربية للرسول (ﷺ) ووصف اتباعه من المجاهدين فاسترعى اهتمامه القسم الأول منها"رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ" وإن أحدث فيه بعض التحوير عند الصياغة الشعرية، لكن مع ذلك حافظ على مفرداته مثل: "رجال، صدق، عهد"فقال:

---

(1) المزمل:آ: 4 .

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(3) المصدر نفسه، ص 476.

(4) الأحزاب: آ: 23.

رِجَـالُ صِدْقٍ وَفَوْا بِالعَهْدِ وانْتَدَبُـوا لِكَـفّ كُـلّ عَنِيـدٍ نَحْـوَهُمْ زَحَفَـا[1]

وفي كلا الاقتباسين يلح الشاعران على معنى الصدق والوفاء بالعهد ذلك أن القسم الثاني من الآية هو توكيد لما قبلها.

وتكاد حادثة الإسراء والمعراج تشكل قاسما مشتركا بين شعراء المولديات، فأغلبهم عادت بهم الذاكرة إلى تلك الحادثة يسترفدون منها معاني الرفعة والسمو، ومشاهد الخصوصية والتفرد، متوسلين في ذلك بالجملة القرآنية وبما تنطوي عليه من مضمون، من مثل:"أسرى به، دنا فتدلى، قاب قوسين "مما احتوته سورتا:"الإسراء" و"النجم" لقوله جل شانه:﴿ سُبحانَ الذي أسرَى بِعَبْدِهِ ليلا من المسجدِ الحَرَامِ إلى المسجدِ الأقصَى الذي باركْنَا حولَه لنُرِيَه من آيَـاتِنَا إنَّـه هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ﴾ [2] وقوله تعالى في سورة النجم: ﴿وَهُوَ بالأفقِ الأعلَى ثم دنَا فتدلَّى فكَانَ قابَ قوسَيْنِ أو أدنَى فأوحَى إلى عَبْدِهِ مَا أوحَى ﴾ [3] إلى أن يقول:﴿ ولقد رآه نزلةً أخرَى عِنْدَ سِدرَةِ المُنْتهَى عِنْدَهَا جنةُ المَأوَى إذ يَغشَى السدرةَ ما يغشَى ما زَاغَ البَصَرُ وما طغَى لقد رأى من آياتِ رَبِّهِ الكُبرَى﴾ [4].

ومما نستعرضه في هذا المجال، قول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي معبرا عن رفعة منزلة النبي محمد الذي بلغ يوم معراجه أقرب مكانة إلى الحق تبارك وتعالى : [5]

فَكَـانَ فِـي القُـرْبِ والتَّـدَانِي كَقَـابَ قَوْسَيْـنِ فِـي المراتِـب

وقد جمع أبو حمو موسى الزياني بين رحلتي الإسراء والمعراج، مقتبسا من الأولى جملة " أسرى به ليلا " ومن الثانية " قاب قوسين " وذلك في قوله : [6]

وأَسْـرَى بِـهِ لَيْلَـةَ الارْتِقَـا إلى قَـابَ قَوْسَيْـنِ أَوْ أَقْـرَبَا

أما يحيى بن خلدون، فاستعان في صياغته لهذه الحادثة بسورتي: "النجم"و"نوح" قائلا: [7]

مَنْ رَقَى فِي السَّمَاءِ سبعًا طِبَاقًـا وَرَأَى أَيَ رَبِّـهِ فِـي اتِّضَـاحِ

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين، ص 313.

(2) الإسراء: آ: 01.

(3) النجم: آ: 7 إلى 10.

(4) النجم :آ: 13 إلى 18.

(5) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 73.

(6) المصدر نفسه، ص 139.

(7) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

وَدَنَـا مِنْـهُ قـابَ قَـوْسَيْنِ قُرْبًـا ظـافِرًا فِي العُـلاَ بِكُـلِّ اقْـتِراحِ

فإضافة إلى إفادته من سورة "النجم" في البيت الثاني، اقتبس في البيت الأول"سبعا طباقا"من سورة "نوح"، لقوله تعالى:﴿ أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ﴾[1].

ويحرص ابن الخطيب على تأكيد صحة ما تَكَشَّفَ للرسول(ﷺ) يوم المعراج من آيات ربه، وأن بصره لم يزغ عن القصد أو موضع المشاهدة. فاقتضى منه هذا السياق ان يستعين بنص الآية: ﴿ما زاغ البَصَرُ وما طغى﴾ في قوله :[2]

وَمَا زَاغَ منهُ الطَّرْفُ كَلاً وَلاَ طَغَى فَلِلَّـهِ مَـا أَجْـلَى وللهِ مَـا أَهْـدَى

وهو اقتباس يحقق التطابق من حيث المعنى، مع بعض التعديل في الشكل استدعته الصياغة الشعرية، كاستبداله لكلمة "البصر"بمرادفها "الطرف"و"ما" النافية بنظيرتها "لا" النافية.

أما في نموذج ابن الخلوف فتبدو الصياغة القرآنية واضحة التحكم في التعبير الشعري، حيث تستمد الجملة الشعرية شكلها اللغوي من التعبير القرآني لقوله مصورا رحلتي الإسراء والمعراج :[3]

حَبِيبٌ بِهِ أَسْرَى الإلَـهُ إلى العُـلاَ مِـنَ الحَـرَمِ المَكِّـي حيثُ المخيَّـمُ
إلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى إلى سِدْرَةِ المُنَى إِلى مُنْتَـهَى فيـهِ ابْتَـدَاهُ التَّكَـرُّمُ
دَنَا فَتَدَلَّى حَيْثُ لا كَيْفَ فَأنْبَرَتْ تُقَرِّبُـهُ مِـنْ قَـابَ قَوْسَيْـنِ أَسْهُـمُ

فواضح أن الجملة الشعرية هنا تستمد شكلها اللغوي من التعبير القرآني مع الالتزام بالترتيب الذي دَرَجَت عليه محطات الإسراء والمعراج وفق صياغة الآيات، فمن المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس، إلى الأفق الأعلى حيث سدرة المنتهى ليكون (ﷺ) قاب قوسين أو أقرب إلى مَعيّة الله سبحانه وتعالى .

وبهذا، التقى شعراء المولديات على اختلاف أقطارهم بين المغرب والأندلس من خلال تصويرهم لحادثة الإسراء والمعراج. كما أفادوا جميعا من مرجعية قرآنية واحدة تمثلت في سورتي "الإسراء"، و"النجم" .

---

(1) نوح: آ: 15.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 483.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين، ص 185-186.

وواضح من نماذجهم أنهم تعاملوا مع هذه الفكرة بما أملاه القرآن من معنى، كما أنهم تشبثوا إلى حد كبير بالصياغة القرآنية.

وحينما نتحول عن حادثة الإسراء والمعراج، فإننا تلتقي كذلك بنماذج أخرى تكشف عن هذا الحضور القرآني الذي يعمر الصياغة الشعرية، ويتحكم في طبيعة الأداء الشعري شكلا ومضمونا. ومن الأمثلة التي تسترعي الاهتمام بهذا الصدد، قول ابن الخلوف مصورا هول يوم القيامة، وما يصيب الخلق من هلع وخوف :[1]

تَـرَاهُم سُكَـارَى هَـائِمِينَ وَمَـا هُـمُ   سُكَارَى ولـكنَّ العَـذَابَ يُهَيِّـمُ
لَـدَى مَوْقِـفٍ خَـزْيٍ المَذَاهِـبِ ضَيِّـقٍ   يُسَـرُّ بِـهِ بَـرٌّ ، وَيَحْـزُنُ مُجـرِمُ
وتُسقِطُ ذاتُ الحَمْلِ فِي الحَالِ حمْلَهـا   وَتَـذْهَلُ عَمَّـا أَرْضَعَـتْ فيـهِ مُفْطِـمُ

فالتجلي القرآني واضح في هذه الأبيات، إذ تعيدنا في صورتها اللفظية وأساسها المعنوي إلى قوله تعالى: ﴿ يَـوْمَ يَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾.[2] كما أن السياق الشعري هنا يتقاطع مع السياق القرآني، إذ إن الشاعر في حال وصف الناس يوم الحساب وهم يعانون ذلك الكرب العظيم، فيلوذون بمن يشفع لهم عند الله، وليس لهم حينها إلا صاحب الشفاعة والمخصوص بها محمد (ﷺ). ومنه يتضح أن هذا المقطع الشعري هو تمهيد لبيان مدى قيمة النبي محمد وفضله على الخلق، ومدى حاجتهم إليه .

وفي قصيدة أخرى، تعود الذاكرة بالشاعر إلى تلك الحادثة التاريخية المتمثلة في محاولة أبرهة الحبشي هدم الكعبة، وهي من الشهرة – من زاوية فداحة الفعل وجسارته – بحيث غدت علامة للتاريخ، فعُرف ذلك العام بعام الفيل .وهنا يقع ابن الخلوف مرة أخرى في أسر الصياغة القرآنية، ولا يجد بدا من التعامل مع هذه الحادثة تعاملا قرآنيا، شكلا ومضمونا. فجاءت الصياغة القرآنية متحكمة في الصياغة الشعرية، حيث يقول :[3]

جَـاءُوا بِكَيْـدٍ لِهَـدْمِ البَيْـتِ فانْقَلَبُـوا   عَلَـى الوُجُـوهِ كَعَصْـفٍ وَهْـوَ مَـأْكُولُ
تَـرْمِيهِمْ صُـمُّ أَحْجَـارٍ مَسَوَّمَـةٍ   بالنَّـارِ تُرْسِلُهَـا طَيْـرٌ أَبَابِيـلُ

---

(1) المصدر السابق، ص 188.

(2) الحج: آ: 02 .

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين، ص 91.

فحينما نعيد الصياغة إلى أصلها القرآني، تكون كما قال الحق تبارك وتعالى: ﴿ألم يجعل كيدهم في تضليل وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول﴾.[1]

ومع الشاعر يحيى بن خلدون أيضا تتأكد لنا هذه الظاهرة من خلال قوله مادحا الرسول(ﷺ):[2]

نَبِيٌّ كَرِيمٌ للرِّسَالَةِ خَاتَمٌ مُطَاعٌ لَدَى ذِي العَرْشِ ثَمَّ أَمِينُ
رَؤُوفٌ رَحِيمٌ بالعِبَادِ وإنَّهُ لَذُو قُوَّةٍ عِنْدَ الإلهِ مَكِينُ

فمن الواضح أن الصياغة القرآنية مسيطرة على النسيج الشعري، وهي مستوحاة من مجموعة آيات قرآنية، ومن سور مختلفة، فالشطرة الأولى من البيت الأول مستمدة من قوله تعالى: ﴿ما كان محمد أبا أحد من رجالكم ولكن رسول الله وخاتم النبيين وكان الله بكل شيء عليما﴾.[3] والثانية من البيتين، الأول والثاني، من قوله جل وعلا: ﴿ذي قوة عند ذي العرش مكين مطاع ثم أمين﴾.[4] أما الشطرة الأولى من البيت الثاني، فمن قوله جل شأنه: ﴿لقد جاءكم رسول من أنفسكم عزيز عليه ما عنتم حريص عليكم بالمؤمنين رؤوف رحيم﴾.[5]

وتنوب العبارة القرآنية عن العبارة الشعرية لدى شعراء المولديات في كثير من المواضع، على النحو الذي نقرأه في قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي، راصدا سيرة الرسول(ﷺ) الجهادية في رد قوى الكفر، ونشر رسالة الإسلام بين الناس :[6]

فَجَاهَدَهُمْ فِي اللهِ حَقَّ جِهَادِهِ فَمَنْ لَمْ يَدِنْ طَوْعًا أَتَاهُ الرَّدَى قَهْرَا

فقد توسل بالجملة القرآنية التي تحث المؤمنين على الجهاد في سبيل الله، لقوله تعالى: ﴿وجاهدوا في الله حق جهاده﴾.[7] مطوعا صياغة الفعل كي يستجيب لحالة الإخبار، فتحول

(1) الفيل:آ: 2 إلى 5.
(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 216.
(3) الأحزاب:آ: 40.
(4) التكوير:آ: 20 – 21.
(5) التوبة: آ: 128.
(6) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعياد، ص217.
(7) الحج: جزء الآية: 78.

بالصيغة الطلبية القائمة على الأمر "جاهدوا" إلى صيغة الماضي "فجاهدهم" ليستقيم له المعنى.

وكذلك فعل ابن الخلوف لكنه أباح لنفسه –الحذف- بما يتوافق مع الصياغة الشعرية قائلا: [1]

يُضِلُّ وَيَهْدِي مَنْ يَشَاءُ بِأَمْرِهِ   وَيَقْضِي عَلَيْنَا كَيفَ شَاءَ وَيَحْكُمُ

وهو في هذا يعود إلى قوله تعالى: ﴿ فإن الله يضل من يشاء ويهدي من يشاء ﴾. [2] غير أنه حذف عبارة "من يشاء" الأولى ليستقيم له النسيج الشعري.

ومن مظاهر التصرف في الصياغة القرآنية داخل التعبير الشعري اعتماد تقنية التقديم والتأخير، على شاكلة ما نجده في قول عبد العزيز بن أبي سلطان: [3]

مَن جَاءَ بالآيَاتِ يَسْطَعُ نُورُهَا   والذِّكْرِ فَهْوَ عَنِ الهَوَى لاَ يَنْطِقُ

فعبارة "عن الهوى لا ينطق" مأخوذة من قوله تعالى: ﴿وما ينطق عن الهوى﴾. [4] فبالإضافة إلى أنه استبدل "ما" النافية بـ "لا" النافية فإنه أحدث تغييرا في ترتيب الصياغة بالتقديم والتأخير، وواضح أن ذلك فرضته الضرورة الشعرية، لأن القافية تستدعي تأخير كلمة "ينطق".

بهذا، يتضح مدى حضور الصياغة القرآنية بجملها ومفرداتها في النسيج الشعري للقصيدة المولدية إلى درجة أن الشاعر في بعض الأحيان لا يتدخل إلا من أجل تعديلات بسيطة، بالحذف أو الزيادة، التقديم أو التأخير، أو الاستبدال، بالكيفية التي تقتضيها الصياغة أو الضرورة الشعرية.

وإذا كان شعراء المولديات – فيما تقدم – قد لاذوا كثيرا بالعبارة القرآنية وأفادوا منها أيما فائدة في صياغتهم الشعرية، فإن هذا المظهر لم يكن الوجه الوحيد للاقتباس. ذلك أننا نلتقي بالوجه الثاني الذي يعني فيه الشاعر باقتناص المعنى واستحضاره داخل ثوب شعري إن صح التعبير، بمعنى أنه يشحن العبارة الشعرية بالمعنى القرآني (التضمين).

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 195.

(2) فاطر: جزء الآية: 08.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(4) النجم: آ: 03.

وما أكثر النماذج التي تجسد ظاهرة الاقتباس المعنوي، فالموضوع شديد الصلة بالدين، أو بالأحرى بالقرآن. وطبيعي أن نلفي التعبير الشعري طافحا بالروح القرآني. فمن أمثلة هذا الاقتباس، قول الشاعر أبي القاسم البرجي مستلهما حادثة قذف الجن بالشهب:[1]

فالجِـنُّ تهتـفُ إعلانًـا هَوَاتِفُـهُ والجِـنُّ تُقْـذَفُ إحْـرَاقًا ثَوَاقِبُـهُ

فهذا التجلي القرآني مستمد من قوله تعالى: ﴿ وَإِنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَن يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَّصَدًا ﴾.[2] وقوله جل شانه من سورة الحجر: ﴿وَحَفِظْنَاهَا مِن كُلِّ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ إِلَّا مَنِ اسْتَرَقَ السَّمْعَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ مُّبِينٌ﴾.[3]

ومنه قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي مشيرا إلى صحبة أبي بكر الصديق للرسول (ﷺ) يوم الهجرة، وكانت قد ترصدتهما أعين الكفار وخطاهم فلجآ إلى غار ثور، حيث تولتهما الرعاية الإلهية :[4]

وكَـانَ لَـهُ فِي الغَـارِ إذْ نَـزَلاَ بِـهِ أَبُـو بَكْـرٍ الصـديقُ بالصِّـدْقِ ثانيـا

حيث يحيل مضمون البيت على قوله تعالى: ﴿إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا﴾.[5]

ومن مولديته الرائية نقتطع هذا البيت الذي يعود بنا إلى غزوة بدر حيث يشير فيه إلى ذلك المدد الإلهي الذي عزز به الله صف المسلمين لدحر المشركين، قائلا :[6]

ملائِكَـةٌ قَـدْ قَاتَلَـتْ مَعَـهُ العِـدَا بِغَـزْوَةِ بَـدْرٍ حِيـنَ حَـلَّ العِـدَا بَـدْرًا

فأفاد في بلورة هذا المعنى ورصد هذه الحقيقة من مرجعيته القرآنية التي تصلنا بقوله تعالى : ﴿وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ إِذْ تَقُولُ لِلْمُؤْمِنِينَ أَلَن يَكْفِيَكُمْ أَن يُمِدَّكُمْ رَبُّكُم بِثَلَاثَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُنزَلِينَ بَلَىٰ إِن تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُم مِّن فَوْرِهِمْ هَٰذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُم بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِّنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾.[7]

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297.

(2) الجن: آ: 9.

(3) الحجر: آ: 17 –18.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 191.

(5) التوبة: جزء الآية : 40.

(6) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 216.

(7) آل عمران: آ: 123 إلى 125.

ويعود ابن الخلوف إلى حادثة شق الصدر، ليسجل من خلالها إرهاصا من إرهاصات نبوته(ﷺ)، فيقول : [1]

وفي نَـزْعِ مَا فِـي قَلْبِـهِ بَعْـدَ شَقِّـهِ اعتبـارُ لبيـبٍ خَائِـعٍ غَيْـرِ خَـادِعِ

وهو بهذا المضمون يستدعي قوله تعالى: ﴿ ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذي أنقض ظهرك ﴾.[2]

اما يحيى بن خلدون، فعند حديثه عن المصدر النوري للرسول (ﷺ)، استعان بقوله جل شانه: ﴿الله نور السماوات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح﴾. [3] ليربط بذلك، النور المحمدي بالنور الإلهي الذي أضفاه عليه الحق ليكون أول تجلٍّ له، وفق ما تقدم توضيحه في التصور الصوفي، فاستمد روح الصياغة الشعرية من معنى هذه الآية قائلا[4]:

زَهْـرَةِ الغَيْـبِ مَظْهَـرِ الـوَ حْيِ مَعْنَى النورِ كُنْهِ المشْكَاةِ والمِصْبَاحِ

وضمن الاقتباس المعنوي، نجد أن فكرة إخبار الرسل عن نبوة محمد (ﷺ) من أكثر الأفكار شيوعا في المولديات، لما تحمله من أهمية في مجال المديح النبوي .

وقد اندرج الإخبار الشعري ضمن سياقين، أو بالأحرى، صيغتين، فهناك من جعله على لسان كل الرسل، وثمة من قصر هذه البشارة على كل من موسى وعيسى عليهما السلام. على أنهم جميعا يلتقون حول مورد واحد يستقون منه النبأ، وهو قوله تعالى: ﴿الذين يتبعون الرسول النبي الأمي الذي يجدونه مكتوبا عندهم في التوراة والإنجيل﴾.[5]

فالشاعر أبو القاسم البرجي يصدر عن هذه المرجعية في قوله: [6]

جـاءَت تبشّرُنَـا الـرُّسْلُ الكـرامُ بِـهِ كالصُّبْحِ تَبْـدُو تَبَاشِـيرًا كَوَاكِبُـهُ

ويزاوج ابن زمرك بين المصدر القرآني وكتب التاريخ والسير في تشكيل هذه الفكرة، حيث أضاف من هذه الأخيرة إخبار الكهان [7] والرهبان عن مَقْدَمِهِ (ﷺ) رسولا، قائلا: [8]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 358.

(2) الشرح:آ: 1 إلى 3.

(3) النور: جزء الآية: 35.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص511.

(5) الأعراف: جزء الآية: 157.

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة،ج2، ص 297.

(7) ينظر في ذلك: ابن كثير، السيرة النبوية، تحقيق : مصطفى عبد الواحد، ص 368.

(8) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

قَـدْ بَشَّـرَ الرُّسُــلُ الكِـرامُ بِبَعْثِـهِ وَتَقَــدَّمَ الكُهَّــانُ بالأنبيــاء

وكذلك فعل التلاليسي في قوله: [1]

أخْبَــرَتِ الأنبيـــاءُ عَنْـــهُ وَقَالَـــهُ كَاهِـــنٌ وراهِـــبْ

اما ابن الخلوف فكان اكثر دقة ووضوحا في اقتباسه لهذا الإخبار كما جاء مفصلا ومحددا في الآية، ومُسْنَدًا إلى كتابين مقدسين هما: التوراة والإنجيل، فقال : [2]

وعَنْــهُ تَـوْرَاةُ مُوسَـى أَخْبَـرَتَ، وَبِـهِ إنْجِيـلُ عِيسَـى لَعُمْـرِي بَشَّـرَ السَّلَفَـا

ثم يرجع بذاكرته إلى سورة أخرى في إبلاغه الشعري لهذه الحقيقة قائلا من قصيدته "العينية": [3]

رَسُــولٌ أَتَـى عِيسَـى المسيحُ مُبَشِّـرًا بِمَبْعَثِـــهِ الآتــي بِنَسْـخِ الشَّرَائِـــعِ

فاقتصر هذه المرة على بشارة النبي عيسى عليه السلام لقوله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾ . [4]

لكنه يعود في بيت موال ليعمم مصدر الخبر، ويجعله صادرا عن كافة الرسل والأنبياء بما يستجيب اكثر للآية (157) من سورة الأعراف، فيقول: [5]

رَسُـولٌ بِـهِ بَشَّــرَ الرُّسْــلُ كُلُّهُــمْ تَوَابِعُـــهُمْ أَكْــرِمْ بِــهِ مِــنْ مُتَابِــعِ

ومن تجليات هذا النوع من الاقتباس، استحضار قصص الأنبياء في سياق الحديث عن فضل محمد(ﷺ) على سائر الأنبياء والرسل. وكيف انه كان السبب في نجاتهم من الأذى، وكيف ان الأمم الذين بغوا أنزل بهم أشد العقاب فبادوا وكانوا عبرة لمن يعتبر.

وقد كان على الشعراء وهم يوظفون هذه الحقائق والأحداث التاريخية أن يلوذوا بالنص القرآني يستوحون منه مادتهم في السرد. وللتدليل على هذا التجلي، نستعرض نموذجين:

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 73.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 311.

(3) المصدر نفسه، ص 355.

(4) الصف:آ: 6.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 355 .

احدهما لابن الخلوف والآخر لأبي حمو موسى الزياني. يقول ابن الخلوف:[1]

نَبِيءٌ بِهِ نُوحٌ نَجَا فِي سَفِينَتِهِ   وَقَدْ أَغْرَقَ الطُّوفَانُ مَنْ كَانَ أَجْرَمَا
نَبِيءٌ بِهِ هُودٌ نَجَا يَوْمَ عَادِهِ   وَقَدْ هَلَكُوا بِالرِّيحِ فَذًّا وَتَوْأَمَا
نَبِيءٌ بِعَلْيَاهُ تُبَتِّلُ صَالِحٌ   فَنَالَ بِهِ نَصْرًا وعِزًّا أَنْعُمَا
نَبِيءٌ بِهِ لاَذَ الخَلِيلُ فَأَصْبَحَتْ   لَهُ جَمْرَةُ النُّمْرُودِ رَوْضًا مُنَمْنَمَا
نَبِيءٌ فَدَى إسماعيلَ بالكَبْشِ رَبُّهُ   لَهُ، وَلَهُ فِي الشِّعْبِ أَنْبَعَ زَمْزَمَا
نَبِيءٌ بِهِ إسحاقُ كُرِّمَ فاعْتَلَى   وأَعْقَبَ يَعْقُوبَ القَمِيصَ المُكَرَّمَا
نَبِيءٌ بِهِ الصِّدِّيقُ يُوسُفُ قَدْ نَجَا   مِنَ الجُبِّ إذْ أَلْقَوْهُ فيه لِيُعْدَمَا
نَبِيءٌ بِهِ لُوطٌ نجا إذْ دَعَا على   بُغَاةِ سَدُومِ إِذْ أحَلُّوا المُحَرَّمَا
نَبِيءٌ به أَيُّوبُ أُنْقِذَ إذْ شَكَا   بلاءً أَصَابَ اللَّحْمَ والعَظْمَ والدَّمَا
نَبِيءٌ بِهِ زَكَّى شُعَيْبًا إلَهُهُ   وأَهْلَكَ بالأَرْجَافِ مَدْيَنَ عِنْدَمَا

ويستمر الشاعر على هذه الشاكلة مع عشرة أبيات أخرى، متتبعا في ذلك بقية الأنبياء والرسل، وما كان معهم ومع اقوامهم من القصص إلى أن ينتهي إلى النبي عيسى عليه السلام. وذلك مما لا يتسع المقام لعرضه كاملا. وإنما حسبنا دليلا ما تقدم من الأبيات، التي سنكتفي معها بالإحالة على مصدر الاقتباس على الترتيب. حيث عاد الشاعر:

- في البيت الأول إلى سورة الأنبياء ، في الآيتين : 76- 77.
- البيت الثاني، الشطرة الأولى إلى : هود / 58 – والثانية : الأحقاف 24- 25.
- البيت الثالث: هود / 66 .
- البيت الرابع : الأنبياء / 68- 69 .
- البيت الخامس: الصافات / 107 .
- البيت السادس: يوسف، الآيتان: 96 و 100.
- البيت السابع: يوسف / 10.
- البيت الثامن: الأنبياء /74.
- البيت التاسع: الأنبياء /83- 84.
- البيت العاشر: هود 94.

(1) المصدر السابق، ص 328.

أما نموذج الشاعر أبي حمو موسى الزياني،فلا يكاد يخرج عن هذه الاقتباسات، حيث يقول:(1)

يَا كَاشِفَ الضُّرِ عن أَيُّوبَ حِينَ دعَا ... قد مَسَّنِي الضُّرُ فاكْشِفْ كَرْبَ كُلِّ شَجِي
أنتَ المنجِّي لِنُوحٍ فِي سَفِينَتِهِ ... ومُخْرِجُ يُونُسًا مِنْ ظَلْمَةِ اللُّجَجِ
يا مَنْ وَقَى يُوسُفَ الصِّدِّيقُ كل أذى ... لَمَّا رَمَوْهُ بِجُبٍّ ضَيِّقٍ حَرِجٍ
اجَابَ يَعْقُوبَ لَمَّا أَنْ بَكَى وَشَكَا ... وجَاءَهُ مِنْهُ لُطْفٌ لَمْ يَخَلْهُ يَجِي
وَعَادَ بَعْدُ بَصِيرًا حِينَ هَبَّ لَهُ ... نَسِيمُ نَشْرِ القَمِيصِ الطَّيِّبِ الأَرِجِ
أَنْجَى مِنَ النَّارِ إِبْرَاهِيمَ حِينَ رُمِي ... فيها وعادت سَلامًا دُونَ مَا وَهَجِ
يَا مَنْ تكفَّل مُوسَى وهو منتبذٌ ... باليَمِّ فِي جَوْفِ تَابُوتٍ عَلَى لُجَجِ
وامُّه مِنْ أَلِيمِ الشَّوْقِ وَالِهَةٌ ... فُؤَادُهَا فَارِغٌ مِن شِدَّةِ الوَهَجِ
يا مَنْ أعَادَ لَهَا مِنْ بَعْدِ مَا يَئِسَتْ ... موسى وقرّبه فِي المسلمين نَجِيَ

فالملاحظ أنه يتقاطع مع اقتباسات ابن الخلوف السابقة، باستثناء ما تعلق بقصتي يونس وموسى عليهما السلام، حيث عاد في الأولى إلى سورة الصافات، الآيات:(139 إلى 145)،وفي الثانية إلى سورتي:طه، الآيات من:(37إلى40) والقصص، الآيات (7، 10، 12، 13). وكثيرة هي النماذج الشعرية التي تتضمن ظاهرة الاقتباس من القرآن الكريم، سواء على مستوى استلهام المعنى القرآني وصياغته صياغة شعرية، أو استحضار نص الآية القرآنية أو جزء منها لتنوب العبارة القرآنية عن الجملة الشعرية في أداء المعنى، حتى وإن اختلف في ذلك السياق القرآني عن السياق الشعري .

وعليه، فإنه لاشك يستقيم لنا الحكم بأن شعراء المولديات قد كشفوا حقا من خلال هذا التوظيف عن ذاكرة موصولة بالمرجعية القرآنية، وأن حضور اللفظ والمعنى القرآنيين في فضاء النص الشعري المولدي بمثل هذا المستوى يعكس وعيا شعريا بالتعبير القرآني، وهو ما أمدهم بطاقة تعبيرية هامة أسعفتهم كثيرا في بناء الأسلوب. على أنه من الأهمية أن نشير إلى أن اقتباس هؤلاء الشعراء - وبحكم تعاملهم مع نص تقليدي، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع – لم يكن من النمط الرؤيوي الذي يستمد فيه الشاعر رؤاه من القرآن الكريم، وإنما هو من النمط الذي يستجيب أكثر للصناعة الشعرية أو الصناعة اللغوية .

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 152.

ب- توظيف المفاهيم الصوفية

إن العلاقة بين شعر المديح النبوي والشعر الصوفي علاقة أكيدة ووطيدة، ذلك أن المديح النبوي هو شعر نشأ وازدهر في الأوساط الصوفية. فهو- إن صح لنا التعبير – ابن البيئة الصوفية، تربى في حجرها وتغذى من لبنها حتى استقام عوده. ولا غرو بعد ذلك أن يستمد بعض ملامحه من هذه البيئة الأم.

ولقد أكد على هذا الارتباط، وهذه العلاقة بين المديح النبوي والتصوف أكثر من باحث. فأول ما استهل به زكي مبارك حديثه عن نشأة المدائح النبوية هو قوله: "المدائح النبوية من فنون الشعر التي أذاعها التصوف". [1] وعند تعليل محمود علي مكي لرواج المديح النبوي بمصر خلال القرن السابع الهجري، ركز على ربط ذلك الرواج بنشاط الحركة الصوفية، فقال: "ويكاد المديح النبوي منذ بداية القرن السابع الهجري يكون موضوعا لا يتخلف عنه شاعر في مصر، فمنهم المقل، ومنهم المكثر، ومنهم من كانوا يفردون له دواوين كاملة، وأعان على ذلك ازدهار الفكر الصوفي، والقبول العظيم الذي لقيته الطرق الصوفية ". [2]

وذهب علي الخطيب إلى أن المديح النبوي لم يُعرف إلا في حضن البيئة الصوفية. يقول: "لم يكن [المديح النبوي] فنا ظاهرا بين الفنون الشعرية، كالرثاء والوصف منها والنسيب، وإنما هو فن نشأ في البيئات الصوفية، ولم يهتم به من غير الصوفية إلا القليل". [3]

أما عباس الجراري، فيحكم في اطمئنان أن قصيدة المديح النبوي حققت اكتمالها ونضجها داخل الأجواء الصوفية، حيث قال : " وفي اعتقادنا أن فن المديح النبوي وجد صيغته المكتملة حين احتك بالتصوف، بعد أن ازدهر هذا الأخير وانتشرت مذاهبه وطرقه ". [4]

فهؤلاء الباحثون جميعا –على اختلاف بيئاتهم– مشرقا ومغربا – قد أكدوا من خلال شهاداتهم المتقدمة على وجود علاقة قوية بين المديح النبوي والتصوف.

والباحث في الشعر المولدي – وهو ضرب من المديح النبوي – يجد أن هذا الشعر قد استوعب كثيرا من الأفكار والمفاهيم الصوفية. فقد كان العالم الصوفي بأبعاده الواسعة،

---

(1) مبارك زكي، المدائح النبوية، ص 17.

(2) مكي محمود علي، المدائح النبوية، ص 106.

(3) علي الخطيب، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 68.

(4) الجراري عباس، الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ص 143.

ومفاهيمه المتعددة، من أهم المصادر التي استقطبت اهتمام شعراء المولديات، حيث التفتوا بعناية واضحة إلى هذا المصدر الثري، واستقوا منه كثيرا من المعاني التي سعوا من خلالها إلى محاولة استكمال معالم الشخصية المحمدية والارتقاء بها إلى المستوى الذي يجعلها تفوق في بشريتها كل البشر، وفي نُبُوّتها كل الأنبياء والرسل .

ولعل من ابرز المفاهيم الصوفية التي استوحاها هؤلاء الشعراء من محراب الصوفية، ما يتصل "بالحقيقة المحمدية" أو "نظرية النور المحمدي "، كما تُعرف لدى فلاسفة الصوفية المسلمين. والتي تقدم تفسيرا فلسفيا لحقيقة محمد (ﷺ)، تتصل بمصدره، وقدمه، ونورانيته، وكماله، وقُطبيته، وبالتالي فضله على كل الموجودات، وما إلى ذلك من المعاني والمفاهيم التي تشارك في تشكيل تصور كامل لمضمون هذه النظرية.

ومن ملامح العالم الصوفي التي عانقها شعراء المولديات ايضا، ما يتعلق "بالحب المحمدي" او ما يعرف بالغزل الصوفي الذي تصدَّر القصيدة المولدية، وشكل وحدة أساسية في بنائها العام، إذ نقرأ فيه حرقة الوجد، وحنين الصوفي وشوقه إلى الحبيب المصطفى الذي يعد بالنسبة إليه اول وأكمل تجلٍّ للحق في مخلوقاته. فمحبته من محبة الله، وشوقه الغامر إليه هو شوق إلى الذات العلية .

وتعد الرحلة إلى البقاع المقدسة، والضرب في المهامه ومجاهل الصحراء لأجل الوقوف على قبر الرسول (ﷺ)، من المضامين الصوفية التي درج عليها شعراء التصوف. وهو المضمون الذي استوعبته كذلك القصيدة المولدية .

كما اننا نلتقي في الشعر المولدي بذلك الحنين الغامر إلى البقاع المقدسة والتطلع لزيارتها. ونتحسس تلك الشكوى المؤملة من وطأة البعد وامتداد المسافة، والأمل الفياض في الظفر بزيارة حمى الرسول (ﷺ)، والفوز بلثم ترابها المقدس، وتعفير الخد به، وهذا -ايضا- ملمح صوفي بارز في شعر المتصوفة .

وثمة عناصر وملامح أخرى يمكن للباحث في هذا الشعر ان يتبينها من خلال التعامل مع النص الشعري. ومن ذلك : الرجاء المعنوي، وتعنيف النفس وزجرها وتوبيخها، والتعلق بأهداب النبوة في طلب الشفاعة، وما إلى ذلك .

على أن "الحقيقة المحمدية" شكلت معينا لا ينضب لهؤلاء الشعراء، الذين راحوا يستلهمون من مضمونها معاني عديدة ومشبعة أضفت على شعرهم كثيرا من الثراء، ومكنتهم من الارتقاء – فنيا – بالشخصية المحمدية إلى المستوى الذي تستحقه.

ومضمون هذه النظرية أن لمحمد (ﷺ) حقيقتين، أو صورتين: إحداهما تتجلى في الصورة البشرية التي يمثلها النبي محمد في هيئته التي ظهر بها للناس، وشاهدوه بها في مكان وزمان معينين. وثانيهما، حقيقة ذات طبيعة روحية أو نورانية. وهو نور أزلي قديم، سابق في وجوده لكل الأكوان والموجودات، وهي حقيقة غيبية خارجة عن إطار التعيين والتحديد، وهي كما يقول ابن عربي:"موجود ميتافيزيقي محض، خارج عن حدود الزمان والمكان".[1] وتتصف هذه الطبيعة الغيبية بالأزلية، فهي سابقة لوجوده(ﷺ) الحسي في صورة النبي المرسل، بل إنها متقدمة عن سائر الخلق .

أما عن المصدر النوراني والطبيعة النورانية للرسول (ﷺ)، فقد استقاها الصوفية - إلى جانب الحديث النبوي- [2]، من القرآن الكريم. وذلك في قوله تعالى:﴿ قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين﴾.[3]

ويتفق في هذا تأويل الصوفية مع تفسير الطبري، حيث أشار إلى أن المقصود بكلمة "نور" هو محمد (ﷺ). وأن المراد بعبارة " كتاب مبين "هو رسالة الإسلام التي كُلف محمد بتبليغها، ونَصُها القرآن الكريم [4].

وهذه الطبيعة الروحية، بقدر ما هي قديمة سابقة لكل وجود، فهي متأخرة باقية إلى حيث يشاء الخالق. ولا تنتهي بوفاة محمد(ﷺ) في صورته المادية البشرية. إنها – إن صح التعبير – حقيقة تنطوي على ثنائية تقابلية تشمل القبل والبعد، القِدم والتأخر، البداية والنهاية.

وقد اعتمد الصوفية في تأكيد هذه الاستمرارية للحقيقة الروحية على بعض ما ورد في القرآن الكريم، من مثل قوله تعالى : ﴿ إن الله وملائكته يصلون على النبي يا أيها الذين آمنوا صلوا عليه وسلموا تسليما﴾. [5]

فورود كلمة " يُصلُون "داخل هذا السياق في صيغة المضارع الذي يفيد الاستمرارية، فيه دلالة واضحة على أن محمدا (ﷺ) حقيقة باقية .

---

(1) ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة (1365-1946) ص321.

(2) هي في الغالب أحاديث موضوعة، ومنها: ماروي عن الرسول (ص) من أنه قال: " أنا أول الناس في الخلق ". وقوله: "أول ما خلق الله نوري ". نقلا عن: ابن عربي محي الدين، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص319.

(3) المائدة: ج آ: 15.

(4) ينظر: الطبري، المصحف المفسر المختصر، دار الشروق – القاهرة 1980، ص121.

(5) الأحزاب:آ: 56 .

وتأسيسا على هذا المصدر النوراني للنبي محمد (ﷺ). وعلى اعتبار وجوده السابق لكل الموجودات، فإن أصحاب هذه النظرية يرون أن الحقيقة المحمدية تمثل أول التجليات الإلهية في صور الوجود. وهي بذلك تجمع بين الخالق من حيث كونها تجل له، وبين المخلوق من حيث إنها كائنة بمشيئته وأمره. وهذا ما عبر عنه الحلاج بمصطلحي: اللاهوت والناسوت [1].

وينبني على هذا أيضا أن النور المحمدي هو مصدر الخلق جميعا، فمحمد(ﷺ) هو الروح التي " أفاضت على الوجود بنورها وصدر كل شيء عنها " [2].

ومن هذا النور كذلك انبثقت أنوار النبوات؛ فكل نبي إنما هو صورة من ذلك النور الأزلي.وهذا ما قاد فلاسفة الصوفية إلى القول بوحدة الوجود، على اعتبار وحدة المنشأ أو المصدر.

بل إن زكي مبارك يرى أن منشأ الحقيقة المحمدية عند الصوفية يعود إلى الاعتقاد بوحدة الوجود. حيث يقول : " والحقيقة المحمدية هذه مدهشة لأنه يُرَدُّ إليها كل شيء، فهي الموصوفة بالاستواء على العرش الرحماني .وهي لا تتحيز، فلا يحصرها أين. ومفهوم جدا أن هذه حالة إلهية الإنسان، والإنسان إله ومألوه في وقت واحد، اي أن له درجتين، درجة العبودية، ودرجة الألوهية.! فيكون هذا كله شيئا غير القول بوحدة الوجود ؟ ". [3]

وانطلاقا من قناعة هؤلاء بأن الحقيقة المحمدية هي أصل كل موجود، فقد آمنوا بأنها مصدر كل علم، وأنها منبع العلم الباطني الذي يستمد منه سائر الأنبياء علمهم. وهي –إذا– الأصل الذي تلتقي فيه كل الأديان والشرائع السماوية، وما دام الأنبياء والرسل جميعا يتلقون أنوار نبوتهم من النور المحمدي "فكل نبي من لدن آدم إلى آخر نبي، ما منهم احد يأخذ إلا من مشكاة خاتم النبيين، وإن تأخر وجود طينته فإنه بحقيقته موجود. وهو قوله كنت نبيا وآدم بين الماء والطين ". [4]

هذا يعني أنه ليس هناك اختلاف بين الأنبياء والرسل إلا في المظهر الخارجي، ففي الحقيقة، هناك نبي واحد بعثه الله في أزمنة مختلفة وفي صور متعددة متباينة، فما الأنبياء إلا روح واحدة لها حقيقة أزلية واحدة.

---

(1) ينظر: الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور)، ديوان الحلاج– معه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 1419هـ – 1998م، ص37 .

(2) عبد الدايم صابر، الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ط2 ، دار المعارف – مصر 1404 هـ،1984م، ص54.

(3) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، ص 169.

(4) ابن عربي، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص 63، 64.

هذا ما يتعلق بمضمون فكرة الحقيقة المحمدية. أما عن تاريخ ظهورها في البيئة الصوفية، فالمتفق عليه أن الحسين بن منصور الحلاج (ت 309 هـ) (1) هو أول من تحدث عنها وبلور مفهومها وصاغ مضمونها. ويعد طه عبد الباقي سرور من الذين أكدوا هذه الريادة بقوله: "ولا جدال في أن الحلاج قد وجه خطو الحياة الروحية في الإسلام إلى معارج وآفاق لم تعرفها من قبله، وكان في طليعة هذه المعارج والآفاق فكرة الحلاج، أو نظريته عن الحقيقة المحمدية أو النور المحمدي " (2). والمطلع على مضمون النظرية عنده، يجد أنه صاغ لها مفهوما متكاملا دقيقا، ظل يشكل مرجعية أساسية لمن جاءوا بعده من متصوفة الإسلام، اللهم إلا ما تعلق ببعض المصطلحات التي أضيفت إلى هذه النظرية، أو تلك الإضافات التي تستمد مصداقيتها وقيمتها من ذلك النبع الأول الذي فجره الحلاج. وهي –بذلك- إضافات تثري مفهوم النظرية ولا تخرج عن حدوده.

ويتلخص جوهر التصور الحلاجي للحقيقة المحمدية في ما أورده في كتابة "الطواسين"، ونصه"طس سراج من نور الغيب، بدا وعاد، وجاوز السراج وساد، قمر تجلى بين الأقمار برجه في فلك الأسرار". (3)

بعد أن أقر الطبيعة النورانية للحقيقة المحمدية، أكد أن هذا النور الأزلي هو مصدر كل النبوات. وما الأنبياء والرسل جميعا إلا صور من ذلك النور. وأن أكمل صورة قد تمثلت في النبي محمد (ﷺ) باعتباره أول تعين للحقيقة الإلهية في صور الوجود. يقول الحلاج: "أنوار النبوة من نوره برزت، وأنوارهم من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم من القدم سوى نور صاحب الكرم، همته سبقت الهمم، واسمه سبق القلم لأنه كان قبل الأمم ". (4) فمضمون الحقيقة المحمدية عند الحلاج، يتلخص في أن محمدا (ﷺ) صاغه الله من نور، وأنه أول تجل للحق في صورة الخلق، وهو – بذلك– ذو طبيعة أزلية قديمة سابقة لكل الموجودات، بل إن هذا النور هو مصدر كل النبوات. وأن هذه الحقيقة قد تجلت أولا في صورة آدم عليه السلام، وظلت تنتقل في الأصلاب إلى ان ظهرت أخيرا في صورة محمد خاتم النبيين. وبهذا، حاز محمد- الحقيقة – القبل والبعد، والقدم والتأخر.

---

(1) سرور طه عبد الباقي، الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر– الفجالة– القاهرة 1401- 1981 ص 145.

(2) المرجع نفسه، ص 208.

(3) الحلاج، الطواسين، مكتبة بول جونتير، باريس 1913، ص 09.

(4) المصدر نفسه، ص 11.

وقد تلقت البيئة الصوفية -بعد الحلاج- هذا المفهوم بعناية كبيرة حتى صار من اهم نظرياتها، متخذا في ذلك تسميات أو مصطلحات أخرى، كمصطلح " الكلمة"[1] عند محي الدين بن عربي (ت 638)[2] الذي يعد أول من طور الفكرة من فلاسفة الإسلام .ثم مصطلح "القطبية " [3] عند " ابن الفارض "(ت 632 هـ) [4]، لياتي مصطلح " الإنسان الكامل" [5] عند "عبد الكريم الجيلي " (ت 805 هـ) .

ومثلما كان لهذه النظرية – الحقيقة المحمدية – صداها لدى الصوفية، كان لها تأثيرها الواضح أيضا في الشعر الديني بعامة، والشعر الصوفي خاصة، فقد " أصبحت مادة غنية للشعر الصوفي في القرن السابع الهجري " .[6]

وكذلك الشأن بالنسبة لشعر المديح النبوي، حيث وجد مادحو الرسول (ﷺ) - ومنهم شعراء المولديات – في هذه النظرية مادة خصبة، استلهموا من افكارها ومعانيها ما أسعفهم كثيرا في بناء صورة متسامية للشخصية المحمدية. وهو ما سنحاول أن نتبينه ونستخلصه من خلال مجموعة من النماذج الشعرية لشعراء من الإمارات المختلفة: الحفصية، الزيانية، المرينية، والنصرية بغرناطة. ليتأكد لنا بذلك مستوى شيوع هذه النظرية وحضورها في هذا الشعر، ومدى تأثر شعراء المولديات بها .

فمن تجليات المفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية أنهم يرون بأن محمدا (ﷺ) صيغ من طينة خاصة متميزة عن تلك التي صيغ منها سائر البشروهذا ما نقف عليه في قول ابن الخلوف:[7]

طَابَ جِسْمًا وَلِمْ وَقَدْ صِيغَ مِمَّا ... لَمْ تُصَغْ مِنْهُ طِينَةُ الأَجْسَادِ

أما هذه الطينة الخاصة التي تشكلت منها الذات المحمدية، فهي كما حددها التصور الحلاجي، والفكر الصوفي الإسلامي بعامة، تتمثل في ذلك النور الإلهي الأزلي القديم الذي

---

(1) ابن عربي محي الديني، فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، ص 321.

(2) الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي، ص 289.

(3) ينظر: نصر عاطف حودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت- لبنان، ص190 إلى 195.

(4) المرجع نفسه، ص 56.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 211.

(6) المرجع نفسه، ص 216.

(7) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 433.

اراده الحق أن يكون مصدرا لأول تجل له في مخلوقاته، وهو محمد (ﷺ) في حقيقته الروحية. والى هذه الحقيقة يشير الشاعر يحيى بن خلدون في قوله:[1]

نَبِـيُّ الرِّضَـا نُـورُ الإلَـهِ صَـفِيُّهُ وَمُخْتَارُهُ المَخْصُوصُ فِي القُدْسِ بِالقُرْبِ

وكذلك قول الشاعر أبي القاسم عبد الله بن يوسف بن رضوان :[2]

وأتَيْـتَ يَـا نُـورَ الإلَـهِ مُبَصِّـرًا أهْـلَ العمَـايَةِ فاهْتَـدَتْ إفْهَامُهَـا

كما ضمن لسان الدين بن الخطيب هذا المفهوم في قوله :[3]

حُجَّـةُ اللهِ ، حِكْمَـةُ اللهِ ، نُـورُ اللهِ فِـي كُـلِّ غَـايَـةِ و افْـتِتَـاحِ

وقد كان ابن الخلوف أكثر وضوحا وتفصيلا، حيث قال بهذا الشأن :[4]

ذاتُ الجمَـالِ ، جَمَالُ الـذَّاتِ عُنْصُره مِصْبَاحُ نُـورٍ لَـهُ الجُثْمَـانُ مِشْـكَـاةُ
نُـورُ الجَـلاَلِ، جَـلاَلُ النُّـورِ طِينَتُـهُ يَا كَمْ سَقَتْهَا من التَّسْنِيمِ فَيْضَاتُ [5]

فالحقيقة المحمدية –انطلاقا من هذه المعاني – هي ذلك النور الذي أفاضه الله على أول مخلوقاته، وقد شاء له أن يكون –بعد ذلك – مصدرا لكل المخلوقات والموجودات.

وتأسيسا على هذا، ظهرت فكرة القدم في الوسط الصوفي وأسبقيته(ﷺ) في الوجود، فهو سابق لكل الموجودات. يقول ابن الخلوف :[6]

وصَاغَـهُ قَبْـلَ كَـوْنِ الكَـوْنِ ثُـمَّ لَـهُ سَـوَّاهُ مُخْتَلِـفَ الأَجْنَـاسِ مُؤْتَلِفَـا

ويؤكد ابن زمرك هذه الحقيقة، قائلا :[7]

يا مُصْطَفى والكَوْنُ لَـمْ تَعْلَـقْ بِـهِ مِـنْ بَـعْدُ أَيْـدِي الخَـلْقِ والإِنْشَـاء
يا مظهَـر الحـقّ الجَلِيّ ومَطْلَـعَ النُّـ ورِ السَّـنِيّ السَّـافِـرِ الأَضْـوَاء

إنه أول تعين للذات الإلهية، وعنه صدر كل ما في الكون، فغدا أصلا والكون فرعا له. يقول

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 231.
(2) ابن الأحمر اسماعيل، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 272.
(5) التَّسنيمُ: ماء في الجنة– ينظر: المطففين، الآية 27.
(6) المصدر نفسه، ص 308.
(7) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

ابن الخلوف في هذه الفكرة :[1]

هُوَ النُّقْطَةُ الأُولَى التي امْتَدَّ حَظُّهَا   إِلَى أَنْ نَشَبَتْ عَنْهُ بُدُورٌ وَأَنْجُمٌ
هو الأَصْلُ والأَكْوَانُ عَنْهُ تَفَرَّعَتْ   فَيَا حَبَّذَا أَصْلٌ بِهِ الفَرْعُ يُكْرَمُ

من هنا، نفذت إلى الفكر الصوفي ثنائية الأب والابن. ومفادها أن محمد (ﷺ) باعتباره الفيض الأول الذي فاض من ذات الله تعالى، وأن كل المخلوقات صادرة عن هذا الأصل أو الفيض، فإنه بذلك أب لآدم من حيث الجانب الروحي أو المصدر النوري. وهو بالموازاة ابن له من حيث وجوده الحسي في صورته التي ظهر بها للناس في زمان ومكان معلومين. وقد عبر الشاعر الصوفي عمر بن الفارض عن هذه الفكرة بقوله :[2]

وإِنِّي و إِنْ كُنْتُ ابْنَ آدَمَ صُورَةً   فَلِي فيه مَعْنًى شاهِدٌ بِأُبُوَّتِي

وقد التفت شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف إلى هذا المعنى، فضمنه في قوله :[3]

فَهْوَ أَصْلٌ لآدَمَ فِي ابْتِدَاءٍ   وَهْوَ فَرْعٌ بِمُقْتَضَى المِيلَادِ

حيث تحيل كلمة "ابتداء" إلى المصدر النوراني الأزلي القديم، في حين تربطنا كلمة "الميلاد" بصورة النبي محمد الحسية الشهودية .

وبهذا نصل إلى ثنائية "القبل والبعد، أو القدم والتأخر" لدى المفهوم الصوفي؛ فمحمد –الحقيقة– هو أول الخلق وآخر من يبعث لأن العالم متعلق به، مشروط بوجوده واستمراره. ولهذه الفكرة تجلياتها في الشعر المولدي، من ذلك ما نجده في قول لسان الدين بن الخطيب:[4]

تَقَدَّمْتَ مُخْتَارًا تَأَخَّرْتَ مَبْعَثًا   فَقَدْ شَمِلَتْ عَلْيَاؤُكَ القَبْلَ والبَعْدَا

وقول أحمد بن عبد المنان الأنصاري :[5]

خَيْرِ البَرِيَّةِ أَولاَهَا وآخِرِهَا   وَحَائِزِ الفَضْلِ دَانِيهِ وشَاسِعِهِ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 177-178.
(2) ابن الفارض عمر أبو حفص، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1979، ص 105.
(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 433.
(4) ابن الخطيب لسان الدين، ديوان الصيب والجهام، ص 476.
(5) ابن الأحمر اسماعيل، نثير الجمان، مخطوط، الورقة 88.

ومثل ذلك ما ضمنه أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي في قوله : [1]

هـو خَـاتَمُ الرُّسْلِ المَكِينِ مَكَـانُهُ ... وَهْـوَ المُقَـدَّمُ والأَخِيُـر زَمَانُـهُ

كما استلهم ابن الخلوف هذا المعنى في قوله : [2]

إمَـامُ جَمِيعِ الرُّسْلِ بَـدْءٌ وعَـوْدَةٌ ... ألَيْـس بـه يَبْـدَأ الوُجُـودُ ويُخْتَـمُ

وينبني على فكرة القدم في خلق النور المحمدي ما ذهب إليه الصوفية من أن جميع الأنبياء والرسل إنما يستمدون نورهم من ذلك النور الأزلي، ويصدرون في نبوتهم عن ذلك الفيض الأول الذي أودعه الخالق في الذات المحمدية. وهذا ما أكده الحلاج –كما سبق– في قوله: "أنوار النبوة من نوره برزت". وقد تجلت هذه الفكرة بشكل واضح في قول لسان الدين بن الخطيب من مولديته الميمية : [3]

وَفِي الخَتْـمِ مِنْـهُ للنَّبِيئِـينَ آيَـةٌ ... رَأَيْنَـا بِهَـا مَعْنَـى البِدَايَـةِ والخَتْـمِ
سَـرَى نُـورُهُ فِـي أَوْجُـهٍ نَبَوِيَّـةٍ ... مُقَدَّسَـةٍ يُنْمِيـهِ أَكْـرَمَ مَـنْ يَنْـمِ

فما من نبي إلا ويستمد نوره ونبوته من نبوة محمد (ﷺ)، وعليه فكل الأنبياء مدينون له بالفضل. من هنا وجد شعراء المولديات –وقبلهم شعراء الصوفية– مجالا للتعالي والتسامي بالشخصية المحمدية على سائر الأنبياء والرسل، فهذا ما نقرأه مثلا في قول أبي عبد الله محمد ابن يوسف القيسي:

نَبِـيٌّ لـه فضـل على كُلِّ مُرْسَـلٍ ... كما فَضُلَت شَمسُ النهارِ الدَّرَارِيَا[4]

ويقول ابن زمرك: [5]

تَـاجِ الرِّسَالَـةِ خَتْمِهَـا وَقِوَامِهَـا ... وَعِمَادِهَـا السَّـامِي عَلَـىَ النُّظَـرَاءِ

ويتوسع ابن الخلوف في بيان فضل محمد (ﷺ) على الأنبياء والرسل، وما كان له عليهم من كرامات وخير فيتتبعهم واحد واحدا، وهو ما أوقعه في نوع من الرتابة والسرد التاريخي، الذي جعل أبياته أقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية، مستلهما في ذلك السرد من النص

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 44.
(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 180.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 577.
(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 191.
(5) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

القرآني حيث يقول في قصيدته "الميمية":

تَجَاوَزَ الرُّسْلَ أَسْمَاءً وَمَنْزِلَةً ... وَلَمْ يُحَاكُوهُ لاَ ذَاتًا ولاَ شِيَمَا
وَكُلُّهُمْ أصبَحُوا مِنْ بَحْرِهِ نُقَطًا ... أَوْ أَنْجُمًا مِنْ سَمَاهُ فِي ضُحًى عَظُمَا
وعنه يَحْكُونَ مَا أَبْدَتْ مَظَاهِرُهُمْ ... وَمِنْهُ يقتبسُونَ الحُكْمَ والحِكَمَا
لَوْلاَهُ مَا خُلِقَتْ عَدنٌ لاَ دَمَ بَلْ ... لَوْلاَهُ مَا حَطَّ شِيتٌ فِي العُلاَ قَدَمَا
لَوْلاَهُ مَا فاز إدريسُ بِرِفْعَتِهِ ... وَلا نَجَا نُوحٌ مِنَ الطُّوفَانِ حِينَ طَمَى
لَوْلاَهُ لَمْ يَنْجُ مِنْ عَادٍ وَجُرْأَتِهَا ... هُودٌ وَصَالِحٌ فِي قَوْمِهِ احْتَكَمَا
لَوْلاَهُ لَمْ ينقذِ الرَّحْمَنُ لُوطَ، ولاَ ... وَقَى الخَلِيلَ لَظَى النَّمْرُودِ إذْ ظَلَمَا
لَوْلاَهُ لَمْ يُفْدَ بالكَبْشِ الذَّبِيحُ ولا ... سَمَتْ بِإِسْحَاقَ أَنْبَاءٌ لَهُ كَرَمَا
لَوْلاَهُ مَا سَرَّ يَعْقُوبَ القميصُ ، ولاَ ... أَجَالَ فِي يُوسُفَ الأَلْحَاظَ بَعْدَ عَمَى
لَوْلاَهُ مَا أَيَّدَ البَارِي شُعَيْبَ ، ولاَ ... أَنْجَى الكَلِيمَ مِنَ اليَمِّ الذي اصطَلَمَا
لَوْلاَهُ ما ردَّ شَمْسَ الأُفْقِ يوشَعُ بَلْ ... لَوْلاَهُ مَا نَالَ هَارونُ الرِّضَا وَسَمَا
لَوْلاَه مَا قَادَ داوودُ الجِبَالَ، ولاَ ... سَرَى سُلَيْمَانُ فَوْقَ الرِّيحِ واقْتَحَمَا
لَوْلاَهُ مَا كَفَى أَيُّوبَ البَلاَ ونَجَا ... ذُو النُّونِ من ظُلُمٍ أَعْظَمٍ بِهَا ظُلُمَا
لَوْلاَهُ مَا نَوَلَ الأَسْبَاطَ مَا طَلَبُوا ... لَوْلاَهُ مَا طَارَ إِلْيَاسُ بِأُفْقِ سَمَا
لَوْلاَهُ مَا اعتَزَّ مِقْدَارُ العَزِيزِ ، وَهَلْ ... إلاَّ بِهِ زَكَرِيَّا عَزَّ واعْتَصَمَا
لَوْلاَهُ مَا عَدَّ يَحْيَ فِي الكِرَامِ ، ولاَ ... أَجَلَّ عيسَى وأحيَا باسْمِهِ الرِّمَمَا
فهو الخليلُ الجليلُ ، المصطفى شَرَفًا ... وَهُوَ الحَبِيبُ القَرِيبُ المُجْتَبِي كَرَمَا (1)

فهذه الأبيات تؤكد فضل النبي محمد على كل الأنبياء والرسل، وأن كل ما أحيطوا به من الرعاية الإلهية إنما كانت بسبب محمد – الحقيقة – الذي يعد أول تجل للحق، وأول مصدر للنبوات وكل الموجودات. وهذا ما يتناغم ويتوافق مع الفكر الصوفي الذي يرى " أن حقيقة الرسول مطلقة، ليست مرتبطة بزمن، فهو أول خلق الله وآخر رسله. وأزلية الحقيقة المحمدية هي التي يستمد منها الأنبياء والأولياء في كل زمان ومكان.(2)

ومثلما كان الرسول (ﷺ) مصدرا للنبوات، فهو أيضا أصل لكل الخلق والكائنات. فكل ما في الوجود منشأه ومرده إلى ذلك التَّعَيُّن الأول الذي تمثله الحقيقة المحمدية. يقول زكي

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 46-47.

(2) بلعلى آمنة، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001، ص 269.

مبارك مؤكدا هذا التصور الصوفي :" إن الصوفية يتصورون ذاتا أحدية لا تتكثر إلا بالتعينات، والتعين الأول هو محمد، وهو الحكمة الفردية، وعنه نشأت جميع التعينات حتى الأنبياء. ومن اجل ذلك كان سيد جميع الناس، وكان خاتم الأنبياء " .[1]

فالرسول (ﷺ) لدى الصوفية هو سر الكون، وغايته، ومحوره، وعلة وجوده، بل إنهم: "يتمثلون الوجود مربوطا بالحقيقة المحمدية أوثق رباط".[2]

وقد استلهم شعراء المولديات هذا المفهوم بصيغ وتعبيرات مختلفة. ومن هؤلاء، عبد العزيز بن أبي سلطان الذي يقول في مولديته "القافية" :[3]

إِنْسَانُ عَيْنِ الكَوْنِ مُبَلِّغُ سِرِّهِ ... قُطْبُ الجَمَالِ وغَيْثُهُ المُتَدَفِّقُ
سِرُّ الوُجُودِ وَنُكْتَةُ الدَّهْرِ الذِي ... كُلُّ الوُجُودُ بِجُودِهِ يَتَعَلَّقُ

فهو عين الكون؛ أي محوره، وهو سر الوجود، ونكتة الدهر، بل إن كل ما في الوجود متعلق به، مربوط بحقيقته، على النحو الذي ذكره زكي مبارك في نصه السابق .

وربما من هذا المفهوم انبثقت فكرة – القطبية – لدى الصوفية، وغدت فيما بعد صفة أساسية يرددها الشعراء في مديحهم للشخصية المحمدية. وأصل هذه التسمية – كما تقدم – يعود إلى استخدام شاعر التصوف المعروف عمر بن الفارض، ويريد به الحقيقة المحمدية، أو النور المحمدي. هو عنده: "ذلك القطب الذي تدور عليه دوائر الوجود، ومنه يستمد كل روح وجسم وجوده ".[4]

وقد عبر ابن الخلوف عن هذا المضمون الصوفي بقوله :[5]

إنسانُ عينِ البَهَا، قُطْبُ العُلاَ قَمَرٌ ... لاَ يُنْكِرُ الطَّرْفُ مِنْ مَعْنَاهُ مَا عَرَفَا

كما ضمن يحيى بن خلدون هذا المفهوم، مستخدما مصطلح القطبية حيث قال:[6]

آيَةُ المَكْرُمَاتِ قُطْبُ المَعَالِي ... مُصْطَفَى اللهِ مِنْ قُرَيْشِ البِطَاحِ

---

(1) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 232.

(2) المرجع نفسه، ص 235.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 116.

(4) حلمي محمد مصطفى، ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر، 1971، ص 364.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 315.

(6) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

ثم يلتفت إلى ثلاث صفات مستوحاة من محراب الصوفية ويمتدح بها الرسول (ﷺ)، قائلا: [1]

وَسِرُّ وُجُودِ العَالَمِينَ وَأَصْلُهُ ... وغَايَتُهُ فالكُلُّ عَنْهُ يُبِينُ

ويركز ابن زمرك على انه (ﷺ) سبب الكون وعلة وجوده، فيقول: [2]

وأنتَ لِهَذَا الكَوْنِ عِلَّةُ كَوْنِهِ ... وَلَوْلاَكَ مَا امْتَازَ الوجُودُ بِأَكْوَانِ

ومثله ابن الخطيب في قوله: [3]

وَعِلَّةُ هَذَا الكَوْنِ أَنْتَ وكُلُّ مَا ... أَعَادَ فَأَنْتَ القَصْدُ فيهِ و مَا أَبْدَى

وَهَلْ هُوَ إلاَّ مظهرٌ أَنْتَ سِرُّهُ ... لِيَمْتَازَ فِي الخَلْقِ المُكِبُّ مِنَ الأهْدَى

فالرسول(ﷺ) هو السبب في خلق هذا الكون بكل عناصره ومكوناته. ومن هنا فليس هذا الوجود إلا مظهرا لذلك السر الرباني الذي أودعه الله في الحقيقة المحمدية .

ولما كان محمد(ﷺ) هو علة الكون، فإن هذا ما دفع بالصوفية إلى القول بالارتباط الشرطي بين الوجود المحمدي والوجود الكوني، بمعنى أنه لولا وجوده(ﷺ) لما كان هناك خلق أو وجود. إنه يمثل الواسطة بين الله والعالم. ولولا هذه الواسطة، أو التعين الأول – على حد تعبير الصوفية – لما كانت سائر التعيينات الأخرى.وقد شاعت هذه الفكرة لدى مادحي الرسول(ﷺ)، وشاعت معها تلك الصيغة المتداولة عند جل الشعراء، تُستهل عادة بعبارة "لولاه" أو"لولا الرسول"، لما كان هناك وجود أو شهود أو خلق بكل ما تنطوي عليه الكلمة من مكونات، من سماء، وأرض، وكواكب، وماء، ونبات، وإنسان، وحيوان. وما سوى ذلك مما لا يمكن أن يحيطه العدُّ أو الحصر. مؤكدين بذلك أن محمدا (ﷺ) هو سبب الكون وغايته، ولولاه لما وجد شيء. يقول زكي مبارك بهذا الشأن: "إن الصوفية يجعلون محمدا أصل الوجود، لأنه أول تعين للذات الأحدية. ومن هنا صح لمادحي الرسول ان يقضوا بأنه لولاه ما كان شمس ولا قمر ولا نجم، ولا أرض، ولا سماء، ولا جماد، ولا حيوان، ولا إنسان، ولابحار، ولا أنهار وجبال ".[4]

وحينما نعود إلى شعر المولديات نجد حضورا واضحا لهذه الفكرة التي ألبست أسلوب الشعراء وشاحا من الغلو والمبالغة يحملنا على الاعتقاد بأنه لولا الحقيقة المحمدية لكان العدم، بل بالكيفية التي سوغت للشاعر ابن زمرك الحكم بأنه لولا محمد لما عُبد الإله، على النحو

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 216.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(4) مبارك زكي، التصوف الإسلامي، ص 236.

الذي نقراه في قوله : (1)

لَوْلاَكَ لَمْ يَكُ لِلْكَيَانِ حَقِيقَةٌ وَلَكَانَ بَابُ وُجُودِهَا مَقْفُولاَ
لَوْلاَكَ لِلزُّهْرِ الكَوَاكِبِ لَمْ تَلُحْ مِثْلَ الأَزَاهِرِ مَا عَرَفْنَ ذُبُولاَ
لَوْلاَكَ لَمْ تَجْلُ السَّمَاءُ شُمُوسَهَا وَلَكَانَ سَجْفُ ظَلاَمِهَا مَسْدُولاَ
لَوْلاَكَ مَا عُبِدَ الإِلَهُ وَمَا غَدَا رَبْعُ الجِنَانِ بِأَهْلِهِ مَأْهُولاَ

وقريب من هذا المضمون ما عبر عنه ابن الخلوف في قصيدته اللامية، حيث ربط العلة/الرسول، بالمعلول/الكون. وعليه فلولاه ما خلق الله الدنيا وما عليها. ولما كان هناك معاد، ولا جنة ولا نار. يقول : (2)

وَكُلُّ مَا صَاغَ مِنْ كون فَعَنْهُ نَشَا لأنه عِلَّةٌ، والكونُ مَعْلُولُ
لولاهُ لَمْ تُخلقِ الدنيا وسَاكِنُهَا ولا المعَادُ، ولا عَدْنٌ وسِجِّيلُ

وقد تناول أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي هذا المضمون في قوله : (3)

لولاهُ مَا وُجِدَ الوجُودُ، سَمَاؤُهُ أو أَرْضُهُ، أَوْ إِنْسُهُ، أَوْ جَانُهُ
فجميع ما فِي الكَوْنِ كانَ لأَجْلِهِ شرفُ الوُجُودِ بَانَ فيهِ كِيَانُهُ

وللملاحظة، فإن ابن الخلوف يعد أكثر شعراء المولديات عناية بهذه الفكرة، وإمعانا في تجسيد هذا الملمح الصوفي، إذ غالبا ما يسترسل في التفصيل من خلال تتبعه للعديد من المظاهر الكونية. وإن كانت هذه الظاهرة توقعه أحيانا كثيرة في ثقل التكرار وملل الرتابة، والدوران حول المعنى الواحد بكثير من الألفاظ والعبارات التي تكشف عن حالة من الكدّ واللهث الذي لا يضيف شيئا جديدا إلى المعنى، على شاكلة ما نجد في قصيدته"الميمية " التي يقول فيها: (4)

بَراهُ مَوْلاَهُ قَبْلَ الكَوْنِ ثم لَهُ سَوَّاهُ فِي صُورَةٍ مَوْدُوعَةٍ حِكَمَا
لَوْلاَهُ لَمْ يُبْدِ أَرْضًا، لاَ، وَلاَ فُلْكَا ولاَ كِتَابًا، وَلاَ لَوْحًا، وَلاَ قَلَمَا
وَلاَ رُعُودًا، ولا بَرْقًا، وَلاَ سُحُبًا ولاَ رِيَاحًا، وَلاَ بَحْرًا، وَلاَ ضَرَمَا
وَلاَ تُرَابًا، ولا نَبْتًا ، وَلاَ شَجَرًا وَلاَ وِهَادًا، وَلاَ غَوْرًا ولاَ أَكَمَا

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 478.
(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 90-91.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 45.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 43-44.

ولاَ أُنَــاسًا، وَلَـا جِنًّـا ، وَلاَ مَلَكًـا — وَلاَ وُحُوشًــا، وَلاَ طَيْــرًا، وَلاَ نَعَمًــا

وَلاَ حَيَـاةً، وَلاَ مَـــوْتًـا، وَلاَ دَعَـــةً — وَ لاَ حَرَاكَــا، وَلاَ بُــرْءًا، وَلاَ سَقَمًــا

وَلاَ صِـرَاطًا، وَلاَ حَشْـرًا وَلاَ صُحُفًـا — وَلا حِسَابًـــا، وَلا بُـــؤْسًا، وَلاَ نِــعَمًا

فالواضح أن ما تضمنه كل بيت من هذه الأبيات إنما هو اجترار لمعنى سابق، بل هو دوران حول المعنى المتضمن في البيتين، الأول والثاني، وهو الإقرار بفضل محمد (ﷺ) على كل الموجودات، لأنه مصدر كل شيء ولأجله أوجد الله الوجود وما عليه .

وقد حاول زكي مبارك أن يلتمس مبررا لمادحي الرسول(ﷺ)عموما فيما انتهجوه من المبالغة والغلو في مدحهم للنبي محمد(ﷺ)، فاعاد ذلك إلى تأثير الفكر الصوفي، وتحديدا مفهوم الحقيقة المحمدية النابع أصلا من القول بوحدة الوجود. هذا المفهوم الذي يعلو بالشخصية المحمدية فوق كل المخلوقات، على اعتبار أن الحقيقة المحمدية تمثل أول التجليات الإلهية .

كما فسر ذلك الغلو بمنافسة المسلمين للنصارى، ومحاولة الارتقاء برسول الإسلام على شخصية المسيح عيسى عليه السلام. فإذا كان هؤلاء يعتقدون بأن عيسى ابن الله، فإن متصوفة الإسلام يتجاوزون ذلك، ويفتخرون بأن نبيهم هو أصل كل الخلق، بما في ذلك الأنبياء والرسل. يقول زكي مبارك بهذا الشأن : " إلى هنا عرف القارئ كيف نشأ الإغراق في مدح الرسول، فهو قائم على أساس القول بوحدة الوجود. وقد صح عندي بعد التأمل الذي دام سنين أن الصوفية أرادوا أن ينتهبوا شخصية المسيح ليضفوا ثوبا على نبي الإسلام . فإذا كان المسيح ابن الله كما يزعم النصارى، فمحمد أرفع من ذلك، لأن محمدا يقدر على كل شيء ولولاه لما ظهر عن الله شيء ". [1]

ولاشك أن مفهوم الحقيقة المحمدية كما هو في تصور فلاسفة الصوفية المسلمين هو الذي انتهى بالشعراء إلى أن يتداولوا جملة من المعاني والصفات في مدح الذات المحمدية، ألبسوها مفردات وعبارات تعتمد الصيغ المطلقة، فمحمد (ﷺ) هو سيد الكون، وأحسن الخلق، وأفضل الأنبياء، وأرفعهم شأنا، وأدناهم منزلة إلى الله. وغيرها من الصيغ والعبارات التي تضفي طابعا من الخصوصية والتفرد على شخص الرسول (ﷺ)، على غرار ما نجد مثلا في قول الشاعر يحيى بن خلدون : [2]

(1) مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 240.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 6، ص 511.

سَيِّـدُ الكَـوْنِ مِـنْ سَمَـاءٍ وَأَرْضٍ　　　　سِـرُّهُ بَـيْـنَ غايَـةٍ وافْتِتَـاحِ

وهو خير خلق الله، وأرفع الرسل مقاما .

صَفْـوَةُ الخَلْـقِ أَرْفَـعُ الرُّسْـلِ قَـدْرًا　　　　وَسَـرَاجُ الهُـدَى وشَـمْسُ الفَـلاَحِ

وهو عند ابن الخلوف الإنسان الكامل، وأشرف المرسلين وأعظم العالمين. يقول: [1]

أَكْمَـلُ خُلْـقِ الجَمِيـلِ ذَاتًـا　　　　وَخَيْـرُ مَـنْ خُـصَّ بالأَيَـادِي

وأَشْـرَفُ المُرْسَلِـينَ وَضْعًـا　　　　فِـي البَـدْءِ والخَتْـمِ والمَعَـادِ

واَعْظَـمُ العَالِمِـينَ قَـدْرًا　　　　مَـا بَيْـنَ خَـافٍ وَبَيْـنَ بَـادِي

وإذا كان زكي مبارك قد التمس للشعراء مبررا لتلك المبالغة في مدح الرسول(ﷺ)، وربطها بالمفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية. ولمحاولة الارتقاء بشخصه الكريم إلى ما يفوق مقام المسيح عليه السلام، وكذا سائر الأنبياء والرسل، فإننا نجد في القرآن الكريم ما يبرر هذه الظاهرة، ظاهرة الغلو في التسامي بالذات المحمدية. فقد سبق أن أضفى النص القرآني خصوصية واضحة على نبي الإسلام وارتفع به إلى أعلى الدرجات، من ذلك قوله تعالى: ﴿ورفعنا لك ذكرك ﴾[2]. وقد رُفع ذكر محمد إلى ذكره تعالى في الصلوات الخمس اقترانا.

ونحن نجد في حادثة الإسراء والمعراج مثلا ما يعلو بالذات المحمدية إلى درجة التفرد المطلق. فالحادثة تؤكد رفعة محمد عن سائر الأنبياء والرسل. وكذا درجة التقريب عند الله التي لم ينافسه فيها منافس. فقد بلغ "سدرة المنتهى" وهي أقرب مكان إلى عرش الرحمن، بعد أن جاوز عدة سماوات كان قد التقى فيها بالأنبياء والرسل، وهو ما يثبت صفة التجاوز لهم في المقام والرتبة، بل لقد بلغ ما لم يبلغه جبريل عليه السلام نفسه، وهو أمين الوحي ودليله في تلك الرحلة المقدسة. فكان -وحده- قاب قوسين أو أقرب إلى الحق تبارك وتعالى،لقوله جل شانه:﴿ وهو بالأفق الأعلى ثم دنا فتدلى فكان قاب قوسين أو أدنى فأوحى إلى عبده ما أوحى ما كذب الفؤاد ما رأى أفتمارونه على ما يرى ولقد رآه نزلة أخرى عند سدرة المنتهى ﴾[3].

فحادثة المعراج تؤكد علو منزلة الرسول (ﷺ) عن باقي الأنبياء والرسل، وتمنحه صفة الخصوصية والتفرد من حيث إنه بلغ ما لم يبلغه رسول من قبل، وحتى الملك جبريل نفسه.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص383.

(2) الشرح: آ: 4.

(3) النجم: آ: من 7 إلى 14.

فقد حل بسدرة المنتهى مفردا من غير مرافق. ثم إن جميع الأنبياء والرسل قد تلقّوا عن الله بواسطة الوحي او السماع، اما محمد (ﷺ) فرفعت له الحجب في حادثة المعراج وتلقى عن ربه مباشرة بلا واسطة، كامر الصلاة مثلا .

وقد استوعبت القصيدة المولدية هذه المعاني وعبرت عنها في سياق التسامي بالشخصية المحمدية وإبراز خصوصيتها وتفردها. من ذلك قول أبي عبد الله محمد بن يوسف القيسي:

أسْرَيْتَ للسَّبْـعِ الـطِّبَـاقِ فَأَقْبلَـتْ ... أَمْلاَكُـهَا طُـرًّا عليـكَ تُسَلِّـمُ
وَتَبَرَّكَتْ بِصَلاَتِــكَ الأَرْسَـالُ إِذْ ... صَلَّـيْتَ وأنْــتَ إِمَامُهَــا المُتَقَــدِّمُ
رُفِعَتْ لكَ الحُجُبُ العظيمةُ فاعْتَلَى ... بِـكَ العُـلاَ ذاكَ المَقَـامُ الأَعْظَـمُ
فِي حَيثُ لا مَلَك ولاَ فُلْك ولاَ نَجْـمٌ ... وَلاَ عَــلَمٌ هُنَـــالِكَ يُعْلَـــمُ
تِلْـكَ المَرَاتِـبُ لَـمْ يَكُنْ لِينَـا لَهَـا ... إلاَّ النَّبِــيُّ الـهَاشِمِــيُّ مُحَمَّــد [1]

فمحمد (ﷺ) هو وحده من اسري به وعرج به سبع سماوات، حيث يستقبل في كل سماء بحفاوة عالية من قبل الملائكة. وهو إمام المرسلين ليلة الإسراء بالمسجد الأقصى. وله- فقط- رفعت الحجب ليدوس بساط العز ويرتقي إلى أعلى مقام مفردا، لا أحد يشاركه ذلك الشرف، فهو المخصوص به من قبل الحق تبارك وتعالى.

ويركز الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان على هذا التفرد والخصوصية فيجعل الرسول(ﷺ)هو المستثنى الوحيد من بين الرسل الذي رفعت له الحجب، فبلغ مالم يبلغه غيره.يقول: [2]

رُفِعَتْ لَـهُ الحُجُبُ التي لَمْ تَرْتَفِـعْ ... إلاَّ إِلَيْـهِ فَـكُـلُّ سِتْـرٍ يُخْـرَقُ
وَرَقَى مَقَـامًا قَـصُرَتْ عَنْ كُنْهِـهِ ... رُتَـبُ الوُجُـودِ وَكِـعُّ عَنْـهُ السُّبَّـقُ
وَطِـىءَ البِسَـاطَ تَـدَلُّلاً وَجَـرَى إِلَىَ ... أَمَــدٍ تَنَـاهَى مَـا إِلَيْـهِ مُسَبَّــقُ

اما ابن الخلوف فاستقطب اهتمامه في "ميميته" مشهد الرؤية والتكليم لله جل شأنه بلا واسطة. قائلا: [3]

نَبِيءٌ عَلاَ فَـوْقَ البُـرَاقِ إِلىَ العُـلاَ ... إلى أنْ تَــوَلَّى غــيرهُ وتَـقَدَّمَــا

---

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، تحقيق: محمود بوعياد، ص 173.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 330.

نَبِيءٌ رَقَى السَّبْعَ الطِّبَـاقَ مُجَـوِزًا   إلى مَشْهَــدٍ فيــه رَأَى وتَكَلَّمَـا

ومما تقدم يتضح أن شعراء المولديات قد استوعبوا فعلا مفهوم الحقيقة المحمدية كما هو لدى الفكر الصوفي، ووظفوه في أشعارهم بما يضفي على الشخصية المحمدية صفة التميز والتفرد، ويرتقي بها إلى المستوى الذي يعلو على كل المقامات، فمحمد هو ذلك النور الأزلي القديم، وأول فيض إلهي ليكون أول تجل للحق في صورة الخلق، ومن هذا النور انبعثت كل النبوات، ومن هذه الحقيقة أيضا ظهرت كل المخلوقات؛ فالعالم كله بما ينطوي عليه من مكونات إنما متعلق بالوجود المحمدي. فهو المحور والقطب الذي تدور حوله الدوائر. ولولاه ما كان خلق أو وجود .إنه الواسطة بين الله والعالم، لذا، فهو الأول والآخر، وهو أفضل الخلق، وسيد الكون، وتاج الأنبياء، وأقربهم إلى الله منزلة ومقاما.

وأيا كانت جذور المفهوم الصوفي للحقيقة المحمدية، سواء اتصلت بالقرآن الكريم، أو بالمرجعية المسيحية[1]، أو بالمصدر اليوناني [2] فإن الذي يستفاد أن هؤلاء الشعراء قد وجدوا في هذه النظرية فضاء ثرا استقوا منه معالم وصفات ومعاني أعانتهم وأسعفتهم في مجال المديح النبوي، ومكنتهم من التسامي بصورة محمد النبي إلى ما يفوق كل الرتب، وليس فوقه إلا الذات الإلهية .

وخروجا من نظرية النور المحمدي، أو الحقيقة المحمدية، نلتقي في الشعر المولدي بملامح صوفية أخرى، سبقت الإشارة إليها في مدخل هذا العنصر. ومن أبرز هذه الملامح ما يتصل بحرقة الصوفي ووجده، وشوقه المتوهج إلى الرسول (ﷺ)، وذلك من خلال التعبير عن لهفته إلى زيارة البقاع المقدسة، والوقوف عند ضريحه المقدس، والتعبق بأجواء تلك البيئة الطاهرة التي هي من متعلقات الشخصية المحمدية ومعطياتها العامة. فقد كانت فضاء ضم أنفاس الرسول العطرة ومهدا لرسالة الإسلام الخالدة.

وقد تقدم أن مقدمة الرحلة إلى البقاع المقدسة، والتطلع إلى زيارتها من أبرز مقدمات القصيدة المولدية [3] .حيث تم الحديث عن مضمونها بشكل عام، مع الإشارة إلى أنها(الرحلة) - بما أضفى عليها الشعراء من معاني السمو الفكري والأخلاقي، وما انطوت عليه من مشقة

---

(1) ينظر: مبارك زكي، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص 240.

(2) المرجع نفسه، ص 240.

(3) ينظر: ص 79 إلى 94 من هذا البحث.

وعناء وتعب ومكابدة وغير ذلك مما يعد لدى الصوفية ضربا من المجاهدات والرياضات [1]، ويدخل في إطار السعي لأجل التطهر مما علق بالنفس من موبقات وخطايا، والتأهب من وراء ذلك للتوبة– كل ذلك في الحقيقة يشكل وشاحا صوفيا أضفاه الشعراء على هذه المقدمة لتغدو رحلة شوق صوفي .لذا سيكون التركيز في هذا الموضع من الدراسة على عنصر الشوق باعتباره مقوما محوريا في هذا المقطع. ثم إنه يحيل على ذلك الحب الصوفي المحمدي الذي تمتد ظلاله في ثنايا القصيدة المولدية. وهو حب صوفي، لأن التعلق بالذات المحمدية هو تعلق بالذات الإلهية، وحب محمد هو من حب الله، على اعتبار انه أول تجل له.لهذا كان " المحبوب الأول عند الصوفية هو النبي (ﷺ) " [2] وهذا – طبعا – بعد الحب الإلهي .

ومن النماذج التي تستلهم هذا البعد الصوفي، ما قاله الشاعر لسان الدين بن الخطيب في التشوق إلى الديار الحجازية، مستهلا به مولديته الدالية: [3]

تَـأَلَّـقَ نَجْدِيًـا فَـأَذْكَرَنِي نَجْـدَا وَهَـاجَ بِـيَ الشَّـوْقَ المُبَـرِّحَ الوَجْـدَا

إنه البرق الذي تألق من نجد فأثار كمين الشوق، وحرك مواجد الشاعر، وجدد في نفسه الأماني لزيارة مثوى الحبيب المصطفى (ﷺ). فراح يلهج بتلك الأماني التي أنفق فيها نفيس عمره يتوق إلى حمى النبوة لينقع غلة هذا الوجد الذي استبد به، قائلا: [4]

تَقَضَّى زَمَانِي فِي لَـعَـلَّ وَفِي عَـسَى فَلاَ عَزْمَـةٌ تَمْـضِي وَلاَ لَـوْعَـةٌ تُهْـدَى
أَلاَ لَيْتَ شِـعْرِي هَلْ أَرَانِي نَـاهِـدًا أَقُـودُ القِـلاَصَ البُـدْنَ والضَّامِرَ النَّهْدَا
فَتُهْـدَى بِأَشْـوَاقِي السَّـرَاةُ إِذَا سَرَتْ وَتُحْدَى بِأَشْعَارِي الرِّكَابُ إِذَا تُحْـدَا
إِلَى أَنْ أَحُطَّ الرَّحْلَ فِي تُرْبِكَ الذِي تَضَـوَّعَ نَـدًّا مَـا رَأَيْـنَا لَـهُ نِـدًّا
وَأُطْفِيءُ فِي تِلْـكَ المَـوَارِدِ غُـلَّتِي وَأُحْسِبَ قُـرْبًا مُـهْجَةً شَكَتِ البُعْـدَا

ويستوقفنا بيتان من مولدية لأبي حمو موسى الزياني ينضحان بفحوى الصَّبوة وزخم الحنين الذي تلفه مسحة من الحزن الشفيف، حين يرسل دعاءه الحار– على بعد الديار وامتداد المسافة – علَّ الرسول (ﷺ) يذلل له الموانع، ويمهد له السبيل للفوز بالزيارة.يقول: [5]

---

(1) ينظر: الخطيب علي، اتجاهات الأدب الصوفي، ص 394.

(2) نصر عاطف جودة، شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، ص 254.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 472.

(4) المصدر نفسه، ص 477.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 99.

الاَ يَـا رَسُــولَ اللهِ دَعْـوَةُ شيــقٍ   يُـؤَمِّــلُ آمَــالاً لَـدَيْــكَ فِسَاحَـا
مُقِيمٌ بِغَـرْبٍ كَـادَ مِـنْ فَـرْطِ حُـبِّـهِ   يَـطِيرُ اشْتِيَـاقًـا لَـوْ أُعِـيرَ جَنَاحَـا

ويحيلنا هذان البيتان على فكرة واسعة الحضور في الشعر المولدي، لطالما شغلت بال الصوفية، إنها تتعلق بهمّ المسافة بين الحبيب والمحبوب. وشعراء المغرب والأندلس –خاصة- كثيرا ما تناولوا هذا المضمون، مشيرين إلى العامل الجغرافي، وبعد المغرب الإسلامي عن الأرض المقدسة، باعتباره عاملا رئيسيا، بالإضافة إلى عوامل أخرى تحول دون تحقيق أمنية الحج والوقوف عند قبر الحبيب المصطفى (ﷺ) .

وقد حدثنا أبو حمو عن هذا الهم في أبيات أخرى صور فيها ذلك الوجد الطافر والحنين الجارف إلى الحمى، معبرا عن شكواه المؤلمة، وأنينه تحت وطأة المسافة وبعد المزار. فقال:[1]

فَيَا لَيْتَ شِعْـرِي والـدِّيَـارُقَصِيَّـةٌ   مَـتَى تَسْمَـحُ الأَيَّـامُ لي بِـلِقَا الـحَـيِّ
عَسَى الـدَّهْرُ يُدْنِيني وَيسْمَحُ باللِّقَـا   فيشْفِـي غليلَ القَـلْبِ من ذَلِـكَ الـرَّيِّ
فَـقَدْ طَـالَ هِجْرَانِـي وأَعْيَـا تَـعَلُّلِي   وأَدْنَـى أُوَارُ الشَّـوْقِ لاَعِـجَ جَـمْرِيَّ
وَقَدْ قَطَّعَتْ قَلْبِي القَطِيعَـةُ والنَّوَى   بِأَبْيَـض هِنْـدِيّ وَأَسْمَـر خَـطِّـيِّ

ونلتقي داخل دائرة الشوق الصوفي بذلك الوَجَع الذي يضمر حنينا جارفا إلى تلك الديار القَصيَّة من خلال مخاطبة الركب الميمم صوبها، وهو وجع لا ينفصل عن ذلك الشوق، بل هو صدى لوهيجه .

يقول أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي معبرا عن هذه المشاعر الصوفية :

يَا مُزْمِعَ السَّيْرِ نَحْوَ المُصطَفَى عَجِلاً   يَحْـدُو إِلَيْـهِ بِأَحْـدَاجٍ وَأَظْعَـانِ
بَلِّـغْ تَحِيَّـةَ مُشْتَـاقٍ لِـرَوْضَتِـهِ   إِنَّ الطَّلِيـقَ يُـؤَدِّي حَاجَـةَ العَانِـي
وإِنْ رَأَيْتَ المُصَلى قِفْ وَحَـالِي صِفْ   لِجِيـرَةٍ بالحِمَـى هُـمْ خَيرُ جِيـرَانِ
وَقُـلْ لَهُمْ ضَاعَ قَلْبِي فِي رِحَالِـكُمْ   فَسَاعِـدُونِي وَلَـوْ قَـوْلاً بِنُشْـدَانِ
فَمَا وَجَـدْتُ سِـوَى وَجْدٍ أُكَابِدُهُ   وَلاَ فَقَـدْتُ سِـوَى صَبْرِي وَسُـوَانِي[2]

ومن المعاني التي درج عليها الصوفية واستوحاها شعراء المولديات داخل سياق الحب المحمدي والشوق إلى البقاع المقدسة، الوعد بتعفير الخد في ثرى تلك الأرض المباركة، وتقبيل

---

(1) المصدر السابق، ص 66 - 167.
(2) المصدر نفسه، ص 227.

التراب الذي كان موطئا لقدم الرسول (ﷺ) تَيَمُّنًا وتبركا.

فهذا ابن زمرك يعد –إن تحققت الزيارة – بأن يُعفِّر في ذلك الثرى الخد والأجفان:[1]

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تُسَاعِدُنِي المُنَى ... فَأَتْرُكَ أَهْلِي فِي رِضَاهُ وجِرَانِي
وَأَقْضِي لُبَانَاتِ الفُؤَادِ بِأَنْ أَرَى ... أُعَفِّرَ خَدِّي فِي ثَرَاهُ وَأَجْفَانِي

وهذا أبو عبد الله محمد بن يوسف القيسي يكابد حر الحنين ووهيج الشوق فيتعهد ان لو تطاوعه الأماني في بلوغ تلك الربوع ليقبّلن مواطيء اقدام الرسول، ويسجد في ثراها الطاهر:[2]

وَكَمْ أَنَّةٍ لي كُلَّ يَوْمٍ ولَيْلَةٍ ... تَذُوبُ عَلَيْهَا قِطْعَةٌ مِنْ فُؤَادِيَا
حَنِينًا وَشَوْقًا للنَّبِيِّ محمد ... فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَنَالُ الأَمَانِيَا
وَأُبْصِرُ رَبْعًا حَلَّهُ خَيْرُ مُرْسَلٍ ... وَأَلْثُمُ فِي مِغْنَتِهُ تِلكَ المَوَاطِيَا
واسْجُدَ فِي التُّرْبِ المُقَدَّسِ سَجْدَةً ... وَأَنْوِي بِهَا جَبْرًا لِمَا كُنْتُ سَاهِيَا

وبالإضافة إلى ما تقدم، فإن هناك ملمحا صوفيا آخر يسجل حضوره في القصيدة المولدية ولا يكاد يغيب عنها، إنه التوسل بالرسول واستشفاعه. فمكانة محمد(ﷺ) من الله تسمح له بالتدخل والتماس العفو. ذلك أنه أقرب الخلق إلى الحق. وهو المخصوص بالشفاعة يوم الحشر، لذا فهو الملجأ والملاذ لكل نفس تنشد الخلاص من ظلمة الجهل والخطيئة، وتتوق للمغفرة والمآل الحسن.

ومن النماذج التي تستجيب لهذا الملمح، قول ابن زمرك من نونيته الآنفة الذكر:

فَيَا مُوَلِي الرُّحْمَى وَ يَا مُذْهِبَ العَمَى ... وَ يَا مُنْجِدَ الغَرْقَى وَ يَا مُنْقِذَ العَانِي
بَسَطْتُ يَدَ المُحْتَاجِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ ... وَذَنْبِي أَلْجَانِي إِلَى مَوْقِفِ الجَانِي
وَسِيلَتِي العُظْمَى شَفَاعَتُكَ التي ... يَلُوذُ بِهَا عيسَى ومُوسَى بنُ عِمْرَانِ
فَأَنْتَ حَبِيبُ اللهِ خَاتَمُ رُسْلِهِ ... وَأَكْرَمُ مخْصُوصٍ بِزُلْفَى وَرِضْوَانِ [3]

فالرسول (ﷺ) هو صاحب الشفاعة، وهو أقرب مكانة إلى الله. ومثلما كان الواسطة في خلق العالم –كما يعتقد الصوفية- فسيكون الواسطة في التماس المغفرة والنجاة لكل من لاذ

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 495.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 495 – 496.

بجنابه الكريم. وهو وحده من يحظى بالاستجابة الإلهية .

وربما إلى هذا الاعتقاد يعزى شيوع الرجاء اليقيني الذي يتخلل توسلات الشعراء، على النحو الذي نقرأه في قول يحيى بن خلدون :[1]

بِـهِ خَتَـمَ اللهُ الـرِّسَالَــةَ لِـلْـوَرَى وَشَفَّعَـهُ فيهـم لَـدَى المَوْقِفِ الـصَّعْبِ
إذا الْتَجَّ هَوْلُ الحَشْرِ أَوْ جَـلَّ خَطْبُـهُ فَأَحْمَدُ يُنْجِي الخَلْقَ مِنْ ذَلِكَ الخَطْبِ
جِـبْ يَـا رَسُـولَ اللـهِ دَعْـوَةَ مُرْتَـجٍ شَفَـاعَتُـكَ العُظْمَى تُجِيرُ مِنَ الـذَّنْبِ

وقد يكون حسن ظن الشاعر بالرسول ومحبته له سبيلا إلى التوسل والاستجابة، كما في قول عبد العزيز بن أبي سلطان :[2]

أَرْجُو كَ يَـا غَوْثَ الأَنَـامِ فَلاَ تَـدَعْ بَـابَ الرِّضَـا دُونِـي يُسَـدُّ وَيُـغْلَقُ
حَاشَـاكَ تَطْـرُدُ مَنْ أَتَـاكَ مُؤَمِّـلاً فَلأَنْـتَ لِـي مِنِّـي أَحَـنُّ وَ أَرْفَـقُ
وَمَحَبَّـتِي تَقْضِـي بِأَنَّـكَ مُنْـقِذِي مِمَّـا أَخَـافُ فَمَـا بِغَيْـرِكَ أعلـقُ

كما قد يكون حق الرجاء الذي ينتظره مادح الرسول من وراء مدحته مسوغا لهذه القناعة وهذا اليقين في حلول الاستجابة، خاصة إذا كان المدح صادرا عن صبٍّ عاشق للذات المحمدية على حد تعبير ابن الخلوف في قوله :[3]

يَـا شَفِيعًـا فِـي المُذْنِبِـينَ إِذَا مَـا زَفَـرَ الهَـوْلُ واسْتَعَـرَ اسْتِعَـارَا
كُـنْ شَـفِيعِي إِذَا دُعِيـتُ لِعَـرْضٍ هَوْلُـهُ قَـدْ أَشَـابَ رَأْسَ العَـذَارَى
كُـنْ مُجِيرِي إِذَا الكَرِيمُ تَجَـلَّى بِانْتِقَـامٍ لِيُخْـزِيَ الفُـجَّـارَا
حَـاشَ للهِ أَنْ تُخَـيِّبَ صَبًّـا جَعَـلَ المَـدْحَ فِـي عُـلاَكَ شِعَـارَا

فهذا الرجاء والتوسل والاستشفاع الذي نجده مبثوثا بكثرة في المولديات هو من المضامين التي تداولها الصوفية في اشعارهم، وهذا ما أكده صابر عبد الدايم في قوله: "وتسيطر شخصية الرسول عليه الصلاة والسلام على مشاعر المتصوفين، وتتجسد هذه المشاعر في الاستنجاد برسول الله والتوسل به.والتوسل من اهم مظاهر التصوف المعتدل ".[4]

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 232.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 151.

(4) عبد الدايم صابر، الأدب الصوفي، واتجاهاته وخصائصه، ط2، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1404 هـ- 1984م، ص 57.

وهذا ما ذهب إليه ايضا علي حيدر، حيث يقول: "والتوسل والتضرع إلى الرسول (ﷺ)وطلب الشفاعة منه، من أهم التأثيرات الصوفية ... ففي محافل الذكر التي يقيمها المتصوفة يرددون عبارات التوسل والتضرع وطلب الشفاعة من الرسول الكريم ".(1)

إلى هنا، يتضح مدى حضور العالم الصوفي في القصيدة المولدية، وهو حضور واسع، تجلى من خلال ملامح عديدة ومتنوعة تضمنتها النماذج التي سبق عرضها، والتي تكشف بحق عن التفات الشعراء إلى هذا التراث الثري الذي استوحوا منه من الملامح والأدوات ما غذى أساليبهم، وأمدهم برصيد هائل من المعاني والمضامين التي أثرت أشعارهم، وأمدتها بفيض من المشاعر المتأججة الحارة، لا سيما تلك التي تتصل بمواقف الوجد والهيام بالذات المحمدية، والشوق والتلهف لزيارة البقاع المقدسة التي تعد بديلا ومكافئا موضوعيا عن شخص الرسول(ﷺ)، لما يتحقق بينهما من الارتباط الذي قد يصل إلى حد التمازج والتداخل كما في تصور المسلمين .

وقد اتضح من خلال توظيف الشعراء للمفاهيم الصوفية أن نظرية النور المحمدي، أو الحقيقة المحمدية كانت أكثرها شيوعا في هذا الشعر. ولم ترد بمفهومها البسيط كما هو معروف لدى الصوفية من غير الفلاسفة الذين يعتقدون بالمصدر النوراني للنبي محمد، وهو عندهم نور انتقل في أصلاب طاهرة منذ آدم عليه السلام إلى أن ولد الرسول عليه الصلاة والسلام. وإنما وظفت الحقيقة المحمدية في هذا الشعر وفق التصور الصوفي الفلسفي المعقد الذي سبق شرحه بداية، فمحمد هو النور الذي أفاضه الله من ذاته على الذات المحمدية، فكان أول تجل للحق في صورة الخلق. وهو مصدر النبوات. وأن كل الأنبياء إنما هم صور متعددة لحقيقة واحدة هي الحقيقة المحمدية. وبالتالي، فهو أفضل الأنبياء، بل سيد الخلق والكون عامة. وأن العالم كله متعلق به رهين بوجوده. وهو بذلك، القطب والمحور الذي تدور حوله الدوائر، وهو آخر من يبعث، والواسطة بين الله والخلق. وغير ذلك من المعاني والتصورات التي أوقعت الشعراء – كما سبقت الإشارة – في مبالغات جنحت بهم إلى حد الإسراف والشطط أحيانا، بالكيفية التي جعلت بعضا منهم يبيحون لأنفسهم القول بأن الله ما كان ليُعبد لولا وجود النبي محمد.

---

(1) حيدر علي، مدخل إلى دراسة التصوف، ص 152-153 .

2- السرد والتقرير

لعله قد اتضح من خلال الدراسة الموضوعاتية في الباب الأول، أن شعراء المولديات قد تعاملوا مع موضوعهم تعاملا تاريخيا. وهذا في الحقيقة ما وسم أسلوبهم بطابع السرد وأوقعهم في التقريرية والمباشرة، لا سيما في القسم المتعلق بالموضوع الرئيس الذي يتضمن مدح الرسول(ﷺ) وتعداد مناقبه وخصاله، والإشادة بمولده الكريم .

فهذا الفضاء من القصيدة، احتوى مادة تاريخية غنية بالأخبار والأحداث، وقد استدعاها الشعراء لأجل التسامي بالشخصية المحمدية، ومحاولة رسم صورة متعالية لهذه الشخصية، بحيث تجعل منها نموذجا رفيعا، يعلو على كل الخلق، بما في ذلك الأنبياء والرسل. واستهواهم من هذه المرجعية التاريخية – خاصة - ما يتصل بتلك المعجزات التي حظي بها الرسول (ﷺ) بتكريم من الله. بالإضافة إلى ذلك الرصيد الهائل الذي أضيف إلى الشخصية المحمدية بدافع أو بآخر، فشكّل مصدرًا ثريا أمَدَّ هؤلاء الشعراء بما يحتاجونه من مضامين وأفكار، غذّت كثيرًا مضمونهم المدحي، وحققت لهم الغاية في التسامي بالذات المحمدية.

ولقد كان لهم في كتب السيرة النبوية، والتاريخ الإسلامي، والمغازي، والأحاديث، والتفاسير، مناهل ومضانٌ لا غِنَى لهم عنها في التزوُّد بهذه المادة التاريخية. فهي المصادر التي عنيت بالتأريخ للسيرة النبوية العطرة، ورصد أهم الأحداث والأخبار التي لها صلة بشخص الرسول (ﷺ) .

غير أن ما يلاحظ على توظيف شعراء المولديات لهذا الرّصيد التاريخي، هو الميل إلى السرد التاريخي المجرد. وأن القارئ لهذا الشعر يتحسس في هذا المجال بالذات نوعا من الفتور العاطفي. كما يُسجّل ذلك الابتعاد عن الشعرية والاقتراب أكثر من دائرة النثر، لأن الشاعر يتحول في هذا الموقف إلى سارد لتلك الأحداث والمعجزات بأسلوب مباشر، يفتقد حرارة العاطفة ودفق الشعور، ويتجرد من سحر الشعر وجمال الصياغة والتصوير. وهذا ما نقف عليه مثلا في "ميمية " لسان الدين بن الخطيب، حيث يقول:

رَسُولٌ أَتَى حُكْمُ الكِتَابِ بِمَدْحِهِ ... وَأَثْنَى عليهِ اللهُ بالصّدْقِ وَالحِلْمِ
قَرِيعٌ صَمِيمُ المَجْدِ في آلِ هَاشِمٍ ... أُولِي القَسَمَاتِ الغُرّ والأُنُفِ الشُّمّ
أتَى رَحْمَةً والنَّاسُ في مُدْلَهِمَّةٍ ... يَرُوحُونَ في غَيٍّ وَيَغْدُونَ في إِثْمِ
فَصَدَّقَ مَنْ قَادَتْهُ سَابِقَةُ الهُدَى ... وَسَاعَدَهُ الإِسْعَادُ فِي سَالِفِ الحُكْمِ

وصَــدٌ عَنِ الآيــاتِ مَــنْ سَبقَتْ لَــهُ
شَــقَاوَتُــهُ فِي سَابِــقِ الـقَــدَرِ الحَتْــمِ

وأعْجَــز مِـــن أعْمَـــى الضّـــلالُ يَقينَـــهُ
عمّــى قَــد تحَدّى مــن معاقــرة العقــم

فَــرَوّى لُهَــامَ الجيْــشِ مِنْــهُ بِـأنْمُــلٍ
جَــرَى المَــاءُ فِي اثنائهــا سَــائِغَ الطّعْــمِ

وَلمّــا دَعَــا بالبَــدْرِ شَــقّ لحينـــهِ
وَاقبَــلَ مِنــهُ الشــقُّ يَهْــوِي إلَــى الكُــمّ

وَكَلّمَــهُ ضَــبُّ الفَــلاةِ مُخَاطِبًــا
وَمُسْــتَفْهِمًا فِي القَــوْلِ تَكْلِيــمَ ذِي فَهْــمِ

وَخَاطَبَــهُ الصّــخْرُ الجمَــادُ مُحَدّثَــا
وَحَــذّرَهُ مَــا فِي الــذّرَاعِ مِــنَ الــسُّمّ [1]

إلى ان يقول:

وَلَــمْ تشْــكُ ثِــقْلَ الحَمْــلِ آمِنَــةُ الرّضَــا
وَلاَ ذَهِبَـــتْ مِنْــهُ بِــكَــرْبٍ وَلاَ غَـــمّ

وَفِي لَيلَــةِ الميـــلادِ مِنــهُ بَــدَتْ لَــهَــا
شَــوَاهِدُ لَــم تخطُــر لِنَفْسٍ وَلاَ عَلَــى وَهْــمِ

وَبَشّرَهَـــا الأمْـــلاَكُ أنّ وَلِيــدَهَـــا
إمَـــامُ الــنّبِيئِينَ الــكِرَامِ أُولِي الــعَزْمِ

إلَــى أنْ فَــرَى الــلّيلُ مِــنْ نُــورِ وَجْهِـهِ
كَمَـــا شَــفّ سُحْبٌ عَنْ سَنَا قَمَرٍ تَــمّ

فَخَــرّتْ لَــهُ الأصْنَـــامُ صَرْعَى وَزُلْزلَــتْ
بِمَكّتِـــهَـــا اجْــرَامُ أَجْبَــالِهَـــا الــشُّــمّ

فَــرَامَ اسْتــرَاق السمــعِ رَائِــدُ غَــائِبٍ
مِــنَ الــجِنّ فانْقَــضّتْ لَــهُ شُهُبُ الرّجْــمِ

وَإيــوَانُ كِسْرَى أَسْــرَعَتْ شُــرفَاتُهُ
وَقَــد عَايَنَــتْ مَـــا عَايَنَتْــهُ إلى الــهَدْمِ

وَاخْــبَــرَ شِــقٌّ أنّ فِي الأَرْضِ عِنْــدَهَــا
طُــلُــوعَ نَــبِــيٍّ طَــاهِــرِ الأبِ والأُمّ

رَسُــولٌ مِــنَ الرحمـــنِ يَدْعُــو إلى الهُــدَى
وَيَـــدْعُـــو إلَى دَارِ الــسّــلاَمَةِ والسّلْمِ

فقد استعرض الشاعر عبر هذا السرد المطول استعراضا مباشرا لمجموعة من المعجزات والأخبار التي تناقلتها كتب السيرة، ومنها: خروج الماء من اصابعه (ﷺ)، ومعجزة انشقاق البدر ودنوّه من الأرض، وتكليم الحيوان والجماد للرسول (ﷺ). وحادثة قذف الجن بالشهب، وتضعضع إيوان كسرى يوم الولادة. وعن الإشارات التاريخية، حدثنا الشاعر عن أصل محمد (ﷺ) الهاشمي، والمح إلى فترة مظلمة من حياة البشر، يعمرها الإثم، ويظللها الظلم والطغيان. كما احالنا على حقيقة تاريخية تتعلق بسهولة الحمل والولادة، بحيث لم تشك آمنة والدة الرسول من المتاعب شيئا. وأشار كذلك إلى بشارة النبوءة التي حملها الملائكة لآمنة عقب الوضع، وما كان أيضا من إخبار الكهنة، ومنهم شِقٌّ بهذه النبوءة .

(1) ابن الخطيب لسان الدين/ الديوان/ ص 576-577.

فقد تحول الشاعر عبر هذه الأبيات إلى سارد للأخبار والأحداث، بأسلوب تقريري مباشر، دون أن يسعى إلى صياغتها صياغة شعرية تحمل نكهة الشعر وجماله، وترشح بحرارة العاطفة وفيض الشعور.

وعلى شاكلته، كان ابن الخلوف في مولديته الرائية، حيث استعرض تلك الأحداث والأخبار بطريقة عارية من جماليات الصياغة الشعرية. من ذلك قوله: [1]

رَسُولٌ جَاءَنَا بِكِتَابِ حَقٍّ ... فَأَنْقَذَنَا بِهِ بَعْدَ الإِسَارِ
وَأَنْبَأَ عَنْ غُيُوبٍ لَيْسَ تُدْرَى ... إلى قَدْ دَرَاهَا كُلُّ دَارِي

ثم يسترسل في تعداد المعجزات، راصدا فحسب، لا مستثمرا لهذا التوظيف بما يثري المعنى، أو يُفجّر دلالات وأبعادًا جديدة. فيقول : [2]

وَأَخْمَدَ نَارُهُمْ بَعْدَ اشْتِعَالٍ ... وغَوَّرَ مَاءَهُمْ بَعْدَ انْفِجَارِ
وَحَنَّ الجِذْعُ مِنْ شَوْقٍ إِلَيْهِ ... كَمَا حَنَّ الغَرِيبُ إِلَى الدِّيَارِ
وَوَقَتْهُ الغَمَامَةُ حَرَّ قَيْظٍ ... وَجَاءَتْهُ بِأَمْيَاهٍ غِزَارِ
وشُقَّ لأَجْلِهِ بَدْرُ الدَّيَاجِي ... كَمَا رُدَّتْ لَهُ شَمْسُ النَّهَارِ
وَنَادَتْهُ الغَزَالَةُ أَنْ أَجِرْنِي ... لأَقْضِي حَقَّ أَوْلَادٍ صِغَارِ
فَأَطْلَقَهَا فَوَلَّتْ ثُمَّ عَادَتْ ... لِتُوفِي رَبَّهَا حَقَّ الجِوَارِ

فالمقطوعة في صياغتها أقرب إلى النثرية منها إلى الشعرية، بحيث يبدو للقارئ وكأنه يطالع جانبا من حياة الرسول (ﷺ) في أحد كتب السيرة.

ونلتقي بمثل هذه الصياغة في مولدية أخرى لابن الخلوف، حيث يعمد إلى سرد الأحداث والأخبار المتعلقة بالسيرة الجهادية للرسول (ﷺ)، فيقول: [3]

رَمَى البُغَاةَ بِسَهْمِ اللهِ مُعْتَصِمًا ... بِحَبْلِهِ فَأَصَابَ الرَّأْسَ وَالقَدَمَا
وقَادَ جَيْشًا عَظِيمًا لَوْ رَمَى جَبَلاً ... بِيَدِهِ انهَزَّ بَعْدَ الأَيْدِ وانْهَدَمَا
فَسَلْ حُنَيْنًا، وَسَلْ بَدْرًا، وَسَلْ أُحُدًا ... تَجِدْهُمَا مَا لأَحْزَابِ العِدَا هَزَمَا
أَمَاطَ جَهْلَ أَبِي جَهْلٍ بِمَجْهَلَةٍ ... قَدْ شَيَّبَتْ شَيْبَةَ إِذْ أُرْضِعَ النِّقَمَا

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 28.

(2) المصدر نفسه، ص 28-29.

(3) المصدر نفسه، ص 61.

وَوَلَّدَتْ للوَلِيدِ الخِزْيَ حينَ طَغَى وَعَاقبت عقبة إذْ زَلَّ واجْتَرَمَا
وَيَمَّمَتْ بِمَخَازِيهَا اميتهم وعاقبت عُتْبَة إذْ جَاوَزَ الحَدَّ مَا

وبالإضافة إلى حضور السَّرد في مقام المدح النبوي والإشادة بسيرته العطرة، فإن مدح السلطان في القسم الأخير من المولدية، يعدُّ أيضا مجالا مناسبا لاستخدام هذه الأداة الأسلوبية؛ حيث يعمد الشاعر إلى الإخبار عن سيرة السلطان الحربية، ورصد أخلاقه وصفاته في علاقته مع الرعية، وإدارة شؤون البلاد. وهذا ما نقف عليه في مولدية الشاعر أبي القاسم العزفي، التي رفعها إلى السلطان أبي سالم المريني، وجاء منها قوله مُعْلِيًا من شانه، مخبرًا عن افضاله وخصاله :[1]

هُوَ المُسْتَعِينُ أَبُو سَالِمٍ مَلِيكٌ تَرَفَّعَ قَدْرًا جَلِيلاً
وَحَازَ مِنَ الصِّيتِ ذِكْرًا أَثِيرًا وَمِنْ كَرَمِ الخيمِ مَجْدًا أَثِيلاً
سَلِيلٌ على غَمَامِ النَّدى ألاَ أَيَّدَ اللهُ ذَاكَ السَّلِيلاَ
فَتًى أَوْسَعَ النَاسَ من جُودِهِ عَطًا جَزِيلاً وَبِرًّا حَفِيلاَ
وَقَدْ شَاعَ عنهُ جَمِيلُ الثَّنَا وعَمَّ البَسِيطَةَ عَرْضًا وطُولاَ
ومَا مَنَّ بالوَعْدِ إلاَّ وَفَى فلَم يَكُ بالوَعْدِ يَوْمًا مَطُولاَ
ولاَ في علاَهُ مُغَالٍ لِمَنْ يُكْثِرُ في المُلْكِ قَالاً وَقِيلاَ
تَفَرَّد بالفضل في عصره وكَانَ بِعُرْفِ الأَيَادِي كَفِيلاَ

ويواصل بعد هذا سرد جوانب من سيرته السياسية والحربية، فيقول:

وكَفَّ اكُفَّ التَّعَدِّي بِهَا فَلاَ يُظْلَمُ النَّاسُ فِيهَا فَتِيلاَ
اتانا إلى الغرب في شوكةٍ بهَا عَادَ جمعُ الأَعَادِي قَلِيلاَ
وَفَوْقَ رؤُوسِ الطُّغَاةِ انتضَى حُسَامًا ليُسْمِعَ فِيهَا صَلِيلاً
وَجَرَّدَ مِنْ عَزْمِهِ مُرْهَفًا لِحَسْمِ أُمُورِ المُنَاوِي صَقِيلاَ
وكل كَفُورٍ مُعَادٍ لَهُ سَيَأْخُذُهُ الله اخذًا وبيلاَ
أَعَزَّ الخَلاَئِقَ لَمَّا وَلِيَ ونَوَّهَ مَنْ كَانَ منهم ذليلاَ
وَرَاعَى لِمَنْ جاءه داخلاً حِمَاهُ من القاصدين الدَّخيلاَ
فَكَانَ بِأَفْعَالِهِ قَصْدُهُ إِلَى مَنْهَجِ الفَضْلِ قَصْدًا جَمِيلاَ

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 16.

وَصَـــحَّ انتعـــاش المعـــالي بـــه		وقد كان شخص المعالي عليــلاَ [1]

فهذا تأريخ وإخبار عن السلطان المريني ابي سالم، ورصد لجوانب من سيرته وصفاته في قالب سردي مجرد، وكأننا نقرأ قطعة نثرية تؤرخ لهذا الحاكم وتترجم لحياته .

ومن امثلة هذا الملمح الأسلوبي ما يتجسد في قول الشاعر ابي عبد الله بن ابي جمعة التلاليسي في الملك الزياني أبي حمو موسى الثاني، من مولديته "البائية":

مَـنْ لَـمْ يَـزَلْ مُنْـذُ كَـانَ طِفْـلاً		ذا هِمَّـــةٍ تُـــدْرِكُ الكَـــواكِبْ
كَـــرَّاتُ عينَيْـــهِ في الأَعَـــادِي		تُغْنِـــي عَـــنِ السُّمْـــرِ القَوَاضِـــبْ
إنْ بَاشَـــرَ الحَـــرْبَ في قِتَـــالٍ		هَيْبَتُـــهُ تَهْـــزِمُ المــوَاكِـــبْ
وَجَيْشُـــهُ لاَ يَـمُـــرُّ إلاَّ		كَـــانَ عَلَـــى المــارِقِينَ غَالِـــبْ
بِـــلاَدُهُ قَـــدْ حَـــمَى حِمَاهَـــا		فَـــلاَ عَـــدُوٌ لَـهَـــا يُقَـــارِبْ
كُنَّـــا سَمِعْنَـــا بِـــهِ وكـــانت		أَبْـــصَارُنَـــا نَحْـــوَهُ تُرَاقِـــبْ
عَـــادَ بِـــهِ المُلْـــكُ في قَـــرَارٍ		وابْتَـــزَّهُ مِـــنْ يَـــدِ الغَـوَاصِـــبْ
لَـــهُ تديـــنُ البِـــلاَدُ طُـــرًّا		فَـــلا منـــاصٌ ولاَ مَنَاصِـــبْ
والغَـــرْبُ لـــو أمَّـــهُ لأَضْـــحَى		فبمَـــنْ بـــه تنـــدب النَـــوَادب
لَكنَّـــهُ عَـــفَّ عَنْـــهُ حِلْمًـــا		إذ كـــلُّ مَـــنْ فِيـــهِ عَنْـــهُ تَائِـــبْ [2]

حيث ركز التلاليسي على السيرة الحربية والسياسية للملك الزياني، فأشار إلى حنكته ودهائه، حزمه وصلابته، بأسه وإقدامه، بحيث اجتمعت في شخصه صفات كبار القادة. وهو ما مكنّه من توفير الحماية، وتحصين الحدود، وقمع الطامعين، بعد أن استعاد[3] مُلك أجداده الضائع، ووفّر له أسباب الاستقرار والقوة .

على انه اعتمد أسلوب السرد والإخبار المجرد في التعامل مع هذه المادة التاريخية، فَنَأَى بذلك عن خصوصيات الصياغة الشعرية، واقترب أكثر من النثرية والمباشرة، مما أفقد هذه الأبيات سحر الشعر ورونقه وجماله.

---

(1) المصدر السابق، ص 16-17.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 74.

(3) كان ذلك سنة (760 هـ)، حيث تمكن أبو حمو موسى الثاني من إخراج القوات المرينية من حاضرة تلمسان، ودخلها بقواته في هذا التاريخ، مجدّدًا بذلك عهد الدولة الزيانية. ينظر: حاجيات عبد الحميد، أبو حمو موسى الزياني- حياته وآثاره، ص 88-89.

وإذا كانت هذه النماذج المتقدمة قد كشفت عن سيطرة الطابع السردي التقريري على أسلوب الشعراء في صياغتهم للمادة التاريخية، فإن هناك نماذج أخرى تؤكد حضور الأسلوب القصصي إلى جانب السرد المباشر.

ومن النماذج التي استوعبت هذه المزاوجة بين الأسلوبين، ما جاء في مولدية الشاعر إسماعيل ابن الأحمر، حيث يقول[1]:

وَأَبْدَى من الآياتِ ما بَهَرَتْ، وَمَا ... تَرَدَّدَ منها في البَرَايَا اشتهارها
فعن ليلة الاثنين حدّث بفضلها ... فَقَدْ فَاضَ عَنْ فَضْلِ الشّعَارِ دثَارُها
بمولده في صُبْحِهَا وظُهُورِهِ ... مواهِبُ رَبِّ العَرْشِ عَمَّ اختيارها
وقد أشرقت عنها ببُصْرَى قصورها ... وأضحت مضيئات أُثِير استِنَارُهَا

ويتابع سرده لعدد من المعجزات، بهذه المباشرة والتقريرية، إلى أن يتحول بعد أبيات لنقل وقائع تاريخية بأسلوب أقرب إلى القصّ منه إلى السرد المجرد، فيقول[2]:

وبَيَّتَهُ الكُفَّارُ وَهْوَ مُنَوَّمٌ ... فَخَابَتْ مَكِيدَاتٌ أُشِينَ شَنَارُهَا
وَقَامَ عَلِيٌّ في فِرَاشِ نَبِيِّهِ ... يُفَدِّيهِ بالنَّفْسِ النَّفِيسِ انتِصَارُهَا
وَمَرَّ رسولُ اللهِ للغَارِ فاخْتَفَى ... عَنِ الأَعْيُنِ الرُّمْدِ الهُزَالِ ازْوَارُهَا
وأَبْدَتْ به من حَوْكِهَا عَنْكَبُوتُهَا ... نَسَائِجُ للمختار سيق اسْتِتَارُهَا
فَجَاءَ وَقَدْ جَدَّ السُّرَى بِسُرَاقَةَ ... له من رَسُولِ اللهِ كان ادِّخَارُهَا
وتلكَ التي أَبْدَتْ عَجَائِبَ طَرْفِهَا ... سِبَاقًا بأرضٍ قَدْ أُثِيرَ غُبَارُهَا
غَدَاةَ جَرَى إِثْرَ الرَّسُولِ فَأُدْخِلَتْ ... بِهَا منهُ اقْدَاحٌ أُطِيعَ ائتمارها
وفي قَبْضَةِ الرَّمْلِ التي قَدْ رَمَى بِهَا ... فَعَمَّ جُمُوعَ المُشْرِكِينَ اقْتِدَارُهَا

فقد أتى الشاعر في هذه القصيدة على ذكر تلك المعجزات التي صاحبت الولادة أولا، وكانت بمثابة الإرهاصات الأولى لنبوّة محمد (ﷺ). ومنها: الإشارة إلى نور النبوة الذي تلألأ في الأفق لحظة الولادة فأضاء قصور بصرى بأرض الشام، وانطفاء نار المجوس المقدسة، وتضعضع إيوان كسرى وتصدُّع شرفاته. ثم راح يتتبع المعجزات والإشارات التاريخية الأخرى التي سبقت البعثة والتي تزامنت معها، فاستحضر منها: تسبيح الحصى في كف الرسول (ﷺ)، وانشقاق القمر، وطواعيه الشجر وائتمارها بأمره، وتدفق الماء من أنامله.

---

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 379.

(2) المرجع نفسه، ص 380.

وإلى جانب هذا، عرّج الشاعر على ذكر وقائع وأحداث تاريخية، وهنا نجده يضفي على أسلوبه السردي طابعا قصصيا،حيث حدثنا عن تلك المكيدة التي دبّرها زعماء قريش لقتل الرسول(ﷺ)، ليفديه بنفسه ويخيّب نواياهم ويحبط مسعاهم. وكيف أن الرسول(ﷺ) خرج في تلك الليلة أمام المتربصين به من الكفار، دون أن تدركه عيونهم، فقد أغشاهم الله وجعلهم لا يبصرون. فآوى بعد ذلك إلى غار ثور بصحبة أبي بكر الصديق. وعند هذا المشهد يستدعي الشاعر معجزة الحمامة والعنكبوت التي أرادها الله أن تكون علامة تضليل لكفار قريش.كما استحضر حادثة سُراقة، وقد راح يتعقب آثار الرسول حتى ينال منه ويفوز بالجائزة التي وعدت بها قريش. وكيف أن المحاولة باءت بخزي وفشل، وانتهت بسراقة إلى طلب النجاة والأمان لنفسه.

وما يمكن ملاحظته، هو أن الشاعر حين يعمد إلى سرد الحقائق والأحداث التاريخية، يضفي على أسلوبه طابعا قصصيا لا يخلو من حبكة فنية. وعلى العكس من ذلك، نجده يكتفي بالسرد المجرد والإخبار المباشر عند رصده للمعجزات .

ويتجسد الأسلوب القصصي أكثر مع الشاعر ابن الخلوف، خاصة في المضمون المتعلق بحادثة الإسراء والمعراج، ذلك أنه أكثر الشعراء عناية بتتبع تفاصيل هذه الرحلة المقدسة، التي كانت انطلاقتها من المسجد الحرام بمكة، وانتهت به إلى أعلى مقام، إلى حيث عرش الرحمن. وهو حريص أيضا على توظيف عنصر الحوار، والذي يُعدُّ من أهم مقومات القص. وعادة ما يُديرُهُ، بين الحق تبارك وتعالى ورسوله الكريم محمد (ﷺ)، وكذا جبريل. ومن أهم النماذج التي تستجيب لهذه الظاهرة الأسلوبية قوله:

أَسْـرَى بِـهِ لِيلـةَ الإِسْـرَا خَالِقُـهُ ... فِي مَـوْكِبٍ تَابَعَ الإِجْلاَلَ وَالنِّعَمَا
وَشَـقَّ جِبْرِيـلُ احْشَـاهُ وطَهَّرَهَـا ... بِالثَّلْجِ ثم بهَا قَـدْ أَوْدَعَ الحِكَمَـا
وَبَعْدَمَـا شَقَّه جِبْرِيـلُ مَـرَّ عَلَى ... فُـؤَادِهِ بِيَـدٍ بَيْـضَاءَ فَـالْتَأَمَا
وَقَـالَ: زِنْهُ ، ولـكنْ لـو وَزَنْتَ بِـهِ ... جَمِيعَ أُمَّتِهِ لاجْتَازَهُـمْ عِـظَمَـا
وَقَـامَ جِبْرِيـلُ يقْتَـادُ الـبُرَاقَ لَـهُ ... كَيْمَا يُرَقِّيهِ مَرْقًى قَدْ زَكَا وَسَمَا
فَعِنْدَمَا اسْتَصْعَبَ المَيْمُونُ قَالَ لَـهُ ... الرُّوحُ الأمينُ:أَنِبْ واسْكُنْ لِتَغْتَنِمَا
مَاذا الـذي بِحَبِيـبِ اللـهِ تَفْعَلُـهُ ... ومَـا امْتَطَـاكَ فَتًى إلاَّ بِهِ كَرُمَـا
فـارْفَضَّ مُحْتَشِمًا مِنْ فِعْلِـهِ عرقَـا ... وانقادَ مُسْتَسْلِمًا لِلْخَيْرِ مُغْتَنِمَا
وَسَـارَ مِـنْ حَـرَمِ البَطْحَـاءِ إِلَـى ... حَرَمِ البَيْـتِ المُقَدَّسِ حَازَ كُلَّ سَمَـا
وأَمَّ بالـرُّسْـلِ والأَمْـلاكِ قَاطِبَـةً ... فِي مَحْفَلٍ لَم يَـكُنْ إِلاَّ لَـهُ رُسِمَـا

وَسَارَ يَخْتَرِقُ السَّبْـعَ الطِبَـاقَ إِلَى | أَنْ قَالَ جِبْـرِيلُ:سِرْ يا مَنْ زَكا هِمَمَا
هَـذَا مَـقَامِي ، وَمَالِي لِلْمسَـيرِ يَـدٌ | وَلاَ أُجاوِزُهُ يـا مُـصْـطَفىً قَـدَمَـا
سِرْ فِي أَمَانٍ،فَإِنَ الحُجْبَ قَدْ رُفِعَتْ | كَيْمَا تَرَى الحقَّ يَا خَيْرَ الوَرَى شِيمَا
فَـسَارَ مُنْتَـصِبًا والـنُـورُ يَرْفَعُـهُ | حَتَى عَلاَ الرَّفْرَفَ الأَعْلَى كَمَا احْتَكَمَا
فَقِيلَ جُزْ دُونَ رَوْعٍ يـا حَبِيبُ وَدُسْ | بِنَعْلِكَ البُسْطَ واشْهَدْ فَضْلِيَ العَمِمَا

إلى أن يقول :

أَوْحَى إِلَيْـهِ بِمـا أَوْحَى وخَاطَبَـهُ | بِأَنْتَ عَبْدِي، فَسُدْ مَنْ سَادَ واعْتَصَمَا[1]

وبهذا تستكمل حادثة الإسراء والمعراج مضمونها. وقد صاغه الشاعر في قالب قصصي يكاد يستوفي كل مقومات القصة، فهناك تحديد للحيّز المكاني والزماني: فالمكان هو الفضاء الممتد من المسجد الحرام بمكة إلى المسجد الأقصى بالقدس بالنسبة لرحلة الإسراء. ومنه تبدأ رحلة المعراج التي يجتاز خلالها الرسول (ﷺ) السماوات العلا إلا أن ينتهي إلى سدرة المنتهى .

أما الزمان، فهو ليل الإسراء والمعراج، حيث بدأت أحداث القصة ليلا وانتهت قبل أن يتبدد ظلامه.

وداخل هذا الإطار الزمكاني تدور الأحداث، وهي تتلخص في اتصال الملك جبريل بالرسول وهو نائم، وإطلاعه بأمر الرحلة، ثم خروجه (ﷺ) رفقة جبريل ممتطيا البراق، حيث أسري به إلى المسجد الأقصى بالقدس. وهناك التقى بأنبياء الله ورسله، فأمّهم وصلى بهم ركعتين. لتبدأ بعد ذلك أحداث المعراج، وكيف انه (ﷺ) كان يُسْتَقْبَل في كل سماء بالترحيب والتهليل، إلى أن بلغ السماء الدنيا. وعندها تخلّف عنه جبريل ليحظى وحده بشرف المحطة الأخيرة من تلك الرحلة، اين رُفعت له الحجب لِيَمْثُل أمام الحضرة الإلهية.

اما شخصيات هذه القصة كما وردت في نموذج ابن الخلوف، فتتمثل في: الذات الإلهية، وشخص الرسول (ﷺ)، والمَلَكُ جبريل، وكافة الأنبياء والرسل.

وقد أدار الشاعر الحوار بين المَلَكِ جبريل والرسول(ﷺ)، اعقبته مخاطبة جبريل للبراق، ثم دعوته للنبي محمد عند المعراج كي يجتاز الحجب بمفرده إلى حيث عرش الرحمن. لينتهي الحوار بعد ذلك إلى الحق تبارك وتعالى والرسول (ﷺ) بما أوحى إليه في تلك الليلة، حيث تَلَقّى عنه مباشرة دون واسطة.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 52-53.

وعلى هذه الصورة يتجسد الأسلوب القصصي بشكل واضح في صياغته لحادثة الإسراء والمعراج.

وبالإضافة إلى هذا، فإننا نلتقي ايضا مع الأسلوب القصصي لدى ابن الخلوف، وفي القصيدة ذاتها، وذلك في المشهد الذي يستعرض حالة الخلق يوم الحشر، وهم يبحثون عن شفيع يتوسلون به عند الخالق، حيث تبدأ رحلتهم - وهم يعانون هَوْلَ ذلك الموقف العسير- بالتماس الشفاعة لدى أنبياء الله ورسله، لكنهم جميعا يعتذرون، وكان كل رسول يوجههم إلى غيره، حتى انتهت بهم رحلة الاستشفاع إلى المخصوص بالشفاعة محمد (ﷺ). يقول ابن الخلوف بخصوص هذا المشهد:

هُوَ الشَّفِيعُ إذَا ضَجَّ الأَنَامُ وَلَمْ	يَلْقَوا سِوَاهُ شَفِيعًا يَكْشِفُ الغُمَمَا
تَؤُمُّهُ الخَلْقُ طُرًّا لا يُزِيقُ بِهِ	مِنْ هَوْلِ يومٍ عَبُوسٍ شَيَّبَ اللِّمَمَا
وكُلُّ شخصٍ ينادي يا مُحَمَّدُ سَلْ	مَوْلاكَ في أَمْرِنَا فالأَمْرُ قَدْ عَظُمَا
أَنْتَ المُشَفَّعُ في العِبَادِ فقد	طَالَ الوقوفُ وشبَّ الهَوْلُ واضطَرَمَا
فَعِنْدَ ذاكَ يقولُ الهَاشِمِيُّ: نعم	أنَا لَهَا وَهْيَ لي مَخْبُوءَةٌ كَرَمَا
لا تجزعوا إنَّ رَبِّي اليومَ رَحْمَتُهُ	تَعُمُّ كُلَّ امرِيءٍ لَمْ يَعْبُدِ الصَّنَمَا
وينهضُ المصطفى من حينهِ عَجِلاً	للحقِّ مَوْلَى المَوَالِي الأَحْكَمَ الحُكَمَا
يأتي ويسجدُ تحتَ العرشِ مُبْتَهِلاً	بِمَا حَوَى من أَسَامِي أَحْلَمِ الحُلَمَا
وَيَحْمِدَنَّهُ بِمَا لَمْ يَحْمِدَنْهُ بِهِ	سِوَاهُ في مَوْقِفِ الحَمْدِ الذي ارْتَسَمَا
فَعِنْدَ ذَاكَ يُنَادِي يَا مُحَمَّدُ قُمْ	وَارْكَبْ جَوَادَ المَعَالِي وانْشُرِ العَلَمَا
فاليَوْمَ يَوْمُكَ قُلْ مَا شِئْتَ اسْمَعُهُ	واشْفَعْ تُشَفَّعْ وَسَلْ تُعْطَ الرِّضَا الحَمِمَا

أَنْتَ الشَّفِيعُ الوَجِيهُ المُرْتَضَى وَأَنَا البَارِي الرَّؤُوفُ الرَّحِيمُ الأَكْرَمُ الكُرَمَا[1]

فقد استعرض هذا المضمون بأسلوب قصصي شيق، غني بالحوار. وهو حوار دار أولا بين الخلق والرسول (ﷺ)، وقد لاذوا به سائلين إياه الشفاعة، بعد أن اشْتَدَّ بهم الكربُ وطال بهم الوقوف والانتظار. ثم استجابة الرسول لهم، حيث توجه إليهم مُطَمْئِنًا مُهَدِّئًا من روعهم، واعدًا بالشفاعة لكل من آمن بربّه ولم يشرك به احَدًا. ليتحول الحوار بعد ذلك إلى مستوى آخر، فيدور بين النبي (ﷺ) والحق جل شانه، حينما يتوجه إلى خالق الخلق ملتمسا لأمته الرحمة

---

(1) المصدر السابق، ص 57- 58.

والمغفرة والشفاعة. فيناديه الله مجيبا دعوته مُمَكِّنًا إياه من حق الشفاعة، واعدًا برحمته التي وسعت كل شيء.

وبهذا نقف على ملمح بارز في أسلوب النص المولدي. فقد أكدت النماذج المتقدمة حضور الطابع السردي التقريري المباشر بشكل يكاد يكون طاغيا في بعض أجزاء القصيدة المولدية، وهي تلك التي تضمنت سيرة الرسول (ﷺ)، أو سيرة السلطان الحاكم. وذلك بالكيفية التي تجرد تلك المقاطع – أحيانا – من شعريتها وتقترب بها أكثر من دائرة النثرية.

على أن الأسلوب السردي قد ينعتق أحيانا من أسر المباشرة والنثرية ليكتسي طابعا قصصيا شيّقًا يُخَلِّصه من رتابة السرد المجرد، ويمنحه طاقات تعبيرية ثرية ومتنوعة تحفظ للشعر سحره وفنياته. ومع ذلك يظل الإيقاع السردي التقريري المباشر هو المسيطر في صياغة النص المولدي.

3- التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبية يوظفها الشعراء لأغراض بلاغية موسيقية في آنٍ. وما يهمنا الحديث عنه في هذا الموضع من الدراسة، هو التكرار في علاقته بتشكيل المعنى. إذ لا يخفى دوره الإيجابي في تقوية المعنى وتأكيده إن أُحْسِنَ استخدامه.

وفي الشعر المولدي نقف على هذه الظاهرة بشكل بارز، لِمَا وجد الشعراء في هذه الأداة من اهمية في صياغة المعنى المدحي، باعتباره موضوعًا يميل أكثر إلى الإيقاع الخطابي الذي يستدعي ضرورة لتوظيف أسلوب التكرار. وإلى هذا أشار عبد الله الطيب المجدوب في قوله:" قد يسلك الشاعر في المدح والفخر مسلك الخطابة، وذلك بتعداد الصفات وتفخيمها. وعندئذ يعمد إلى مزيج من التكرار الترنمي والتكرار الملحوظ ".[1]

وهذا ما جعله يصطلح على تسمية هذا التكرار بالتكرار الخطابي. ويرى أن ما وُظِّف منه لتقوية المعنى، على نوعين: ملفوظ، وملحوظ: " فالملفوظ ما الحَّ فيه الشاعر على استعمال كلمة بعينها، أو كلمة مقاربة لها في الاشتقاق. والملحوظ ما استعمل فيه الشاعر كلمات مترادفة ومتشابهة المعاني ".[2]

(1) المجدوب عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، 1970، ج2، ص 546.

(2) المرجع نفسه، ص 559.

وأيًا كان نوع هذا التكرار، فإن الغرض منه، هو الإلحاح في طلب معنى معين، أو التركيز على فكرة ما، أو صفة في الممدوح مثلا، ومحاولة إبرازها وتأكيدها.

أما الأمثلة عن هذه الظاهرة في الشعر المولدي، فهي من الكثرة بحيث لا يسعها المقام، وهو ما يقتضي الوقوف عند أهم النماذج، مع مراعاة ما تمثله من أنواع التكرار في قسميه: اللفظي والمعنوي.

ومن مظاهر التكرار اللفظي أو الملفوظ في النص المولدي، الحرص على تكرار الاسم. وقد تطرق ابن رشيق لهذا النوع، وعدَّدَ الأغراض والسياقات التي يُستَحَبُّ فيها إيراده. وذكر منها، استحسان تكرار الاسم: " على جهة التشويق والاستعذاب إذا كان في تغزُّلٍ أو نسيب". [1]

ونمثل لهذا الجانب بقول الشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري في صدر مولديته "العينية" متغزلا :[2]

دِيَارُ سَلْمَى سَقَاهَا مِنْ دِيَارِ هَوًى ... مِن صَيِّبِ الغَيْثِ: هَامِيهِ وهَامِعُهُ
وَدَارُ سَلْمَى بِجَرْعَاءِ الحِمَى كَثِبٌ ... وَمَوْرِدُ الوَصْلِ لَم تُحْظَر مَشَارِعُهُ
لعمر سلمى لقد بَانَتْ ومَا تَرَكَتْ ... سِوَى جَوًى يَسْفَعُ الأَضْلاَعَ سَافِعُهُ
وَإِنَّ سَلْمَى لَظَبْيٌ فِي النِّفَارِ وفي ... طُرْقِ المَلاَمَةِ قَدْ أَعْيَتْ مَنَازِعُهُ

ففي البيتين، الأول والثاني تكرار لكلمة "ديار" وقد جاءت مقرونة باسم الحبيبة "سلمى"، وفي ذلك ما يعكس شوق الشاعر وحنينه إلى تلك الديار، أو بالأحرى إلى الحبيبة، لأن الديار هنا تصير بديلا عنها وتجلٍّ آخر لها. أما الاسم "سلمى". فتكرر أربع مرات عبر هذه الأبيات ليجعل منه الشاعر المحور والمدار الذي يدور حوله المعنى ويصُبُّ فيه، ففي البيت الأول دعاء للحبيبة بالحياة والنماء، وفي البيت الثاني تَمَنٍّ لوصالها، وفي الثالث حرقة لفراقها، وفي الرابع شكوى من سلمى وهجرها ونفارها. وبذلك، تغدو "سلمى" بؤرة الشوق ومركز التأثير. ولأجل هذا، يردد الشاعر الاسم ما تَأَتَّى له ذلك، ففي ترديده ما يثلج صَدْرَهُ وينتع غُلَّتَه.

ومن أمثلة تكرار الاسم أيضا، ما ورد في مقام المدح والتَّنويه بالممدوح كما في قول ابن الخلوف:

وإنْ كَانَ فيهَا مالكُ الحُبِّ نافعي ... فإنَّ مديحي أحمدَ الرُّسْلِ شافعي

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 74.

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

رسـولٌ بَـراَهُ اللهُ مــن فيـض نــوره — فَمَدَّتْ باضــواهُ شُمُــوسُ المَطَالِــعِ
رســـولٌ بـه شِيتٌ وإدريـسُ أصبَحَــا — جَليسَـيْ جَــلاَلٍ في أجَــلِّ مَوَاضــعِ
رســـولٌ بـه نـوح، وهـــود، وصـالــح — كُفُـوا وَوُقُــوا مِـنْ شَرِّ أَهْـلِ البَدَائِـعِ
رسـولٌ به لــوط نجَــا، وبِـجَاهِــهِ — كفَــاهُ إلَــهُ العَـرْشِ بُـؤسَ الفَضَائِعِ
رسولٌ بــه ناجــي الخليل، وباسمــه — كَفَى الحَقُّ إسماعيل قطع الأخادِعِ [1]

فقد كرر الشاعر كلمة "رسول " مُكَنِّيًا بها عن النبي محمد (ﷺ) مع بداية كل بيت، ويستمر على ذات الوتيرة مع بقية الرسل. وفي هذا التكرار إلحاح على بيان فضله (ﷺ) على سائر الأنبياء والرسل. وهذا المعنى -كما تقدم- سليل فكرة صوفية تعلو بالذات المحمدية عن كل الذوات، وتجعل من محمد - الحقيقة، أو النور المحمدي - مصدرا لكل النبوات، ومنه يأتي فضله على كل الأنبياء .

ولا شك أن التكرار في هذا السياق قد أدّى دوره الإيجابي في التنويه بالشخصية المحمدية، وهو من وجوه التكرار المستحبة التي زكّاها ابن رشيق. [2] فقد وُظِّف هنا في مقام المدح على سبيل التنويه بصاحب الاسم، والإشارة إليه بذكر.

ومما يستجيب لهذا الغرض، نموذج الشاعر ابن الخطيب منوها فيه بالسلطان أبي سالم المريني، حيث قال : [3]

أَبَــا سَالِمٍ دِيــنُ الإِلَــهِ بِـكَ اعتَــلَى — أَبَــا سَالِمٍ ظِـلُّ الإِلَـهِ بِـكَ امتَــدَّا

ويُصِرُّ محمد بن يوسف القيسي على صفة الملوكية لدى حاكم الدولة الزيانية أبي حمو موسى الثاني، مادحًا منوّها بسيرته وخصاله، فيكرر لقب "الملك" مع بداية كل بيت بصورة متتالية في قوله : [4]

مَلِــكٌ يَسُوسُ بِرَأيِـهِ كُـلَّ الــوَرَى — فكأنَّــــهُ روحٌ، وهـــم جُثْمَانُــــهُ
مَلِــكٌ أَعَــادَ المُلْــكَ بَعْـدَ دثــوره — لَــوْلاَهُ لَــم يثبُـتْ لَهُــمْ أرْكَانُــهُ
مَلِــكٌ وحــيدٌ في المَعَــالِي مَالَـــهُ — إلاَّ المَكَــارِمُ والتُّـــقَى خِلاَنُـــهُ

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 354.
(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 74.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان ص 479.
(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 45-46.

وفي مقام التنويه أيضا، نلتقي بنموذج الشاعر ابن زمرك الذي يشيدُ فيه بمواطن الرسول (ﷺ) التي ضَمَّت جسده الطاهر حيًّا و ميّتًا، وكانت مهدًا لرسالة الإسلام. فيكرر ظرف المكان"حيث"، الذي يُحيل عليها، أربع مرات على التوالي، ليؤكد من خلاله قيمة المكان، وأهمية تلك البقاع. فيقول :[1]

يَـا هَـلْ تُبلِّغُنِـي مَـثْـوَاهُ نَاجِيَـةٌ ... تَطْوِي بِيَ القَفر مهما امتدَّ وانْفَسَحَا

حَيْثُ الـرُّبُوعُ بِنُـورِ الوَحْيِ آهِلَـةٌ ... مَـنْ حَلَّهَـا احْتَسَبَ الأَمَالَ مُقْتَرَحَـا

حَيْثُ الرِّسَالَةُ تَجْلُـو مِنْ عَجَائِبِهَـا ... مَـرْأَى جَـمَـالٍ بِنُـورِ اللهِ مُتَّضِحَا

حيث النُّبُـوَّةُ تَتْـلُو مِـنْ غَرَائِبِهَـا ... ذِكْرًا يُـغَادِرُ صَدْرَ الـدِّين مُنْشَرِحَـا

حيثُ الضَّرِيحُ بِمَا قَدْ ضَمَّ مِنْ كَـرَمٍ ... قَـدْ بَذَّ فِي الفَخْرِ مَنْ يَنْأَى وَمَنْ نَجَحَا

ويعد مقام الاستغاثة في غرض المديح [2] من المواقع المستحبَّة لتكرار الاسم، وفيه بيان لقيمة المستغاث منه، وجدوى اللجوء إليه. كما نجد مثلا في قول ابن زمرك متضرعا إلى الله، حيث يكرر لفظ الجلالة "يا ربّ ". ليؤكد حاجته إلى العناية الإلهية من جهة، وليكشف عن قيمة هذا الملاذ، ويعظِّم شأنه:[3]

يَا رَبِّ صَفْحَكَ يَرْجُو كُلُّ مُقْتَرِفٍ ... فَأَنْتَ أَكْرَمُ مَن يَعْفُو وَمَنْ صَفَحَـا

يَـا رَبِّ لاَ سَبَـبٌ أَرْجُو الخَلاَصَ بِـهِ ... إلاَ الرَّسُولَ، ولُطْفًـا مِنْـكَ إنْ نَفَحَـا

وفي سياق التوبيخ والاعتراف بالذنب، يكرر ابن الخلوف الضمير "أنا" الذي ينوب عن الذات الآثمة، فيستهل به كل شطرة من أشطر الأبيات الثلاثة، ليؤكد بهذا التكرار على نسبة فعل الخطيئة لهذه الذات، وليوحي بعبء الخطايا الذي صارت هذه النفس تنوءُ بحمله وتضيق بوجوده، فيقول :

أَنَا الطَّرِيـدُ الـذِي سُدَّتْ مَطَالِبُـهُ ... أَنَـا البَعِيـدُ الـذي اقْصَاهُ مـا اجْتَرَمَـا

أَنَـا السَّقِيـمُ الـذي أَعْيَـى أَطِبَّتَـهُ ... أَنَـا المُقِيمُ عَلَـى الجُـرْفِ الـذي انْهَدَمَا

أَنَـا المُسِـيءُ الـذي اسْوَدَّتْ صَحَائِفُهُ ... أَنَـا الغَـرُورُ الـذي بالبَاطِلِ احْتَزَمَـا[4]

---

(1) ابن زمرك ، الديوان، ص 376-377.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج2، ص 76.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 376.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 40.

وإلى جانب هذا التكرار الاسمي، فهناك تكرار الفعل، والذي يؤدّي بدوره وظيفة تأكيد المعنى وتعميقه، كما نجد في قول ابن الخلوف من القصيدة ذاتها :[1]

أسْتَغْفِـرُ اللهَ مِمَّا قــد جَنَتْـهُ يَـدِي استغفِـرُ اللهَ مِمَّـا اعْمَــلَ القَدَمَـا
أسْتَغْفِـرُ اللهَ مِـنْ قَـوْلٍ ومِنْ عَمَــلٍ سَاءَ الشَّهِيدَيْـنِ لِمَا اسْخَطَ الحَكَمَا

ففي تكرار الفعل "استغفر" ما يؤكد صفة الإلحاح في التماس الغفران من الحق تبارك وتعالى. ولعل في كثرة هذا الاستغفار ما يؤكد أيضا حجم الخطيئة وفداحة الذنب. وهو ما صرَّح به الشاعر فعلا في أبيات سابقة لهذه، متوسلا في ذلك "بكم" الخبرية التي تفيد الكثرة، وقد كررها ست مرات عبر أربعة أبيات .[2]

ويكرر أبو حمو الفعل " عُجْ " في صيغة الأمر الذي يفيد الالتماس، متوجها بخطابه إلى حادي الركب المُيَمّم صوب البقاع المقدسة. حيث يقول :[3]

يَـا حَـادِي العِيسِ عَـرِّج نحـوَ أَرْبُعِـهِ بـاللهِ عُـجْ بِـي علـى ذَاكَ المَحَـلِّ عُـجِ

فقد أفاد التكرار معنى التشديد على مضمون الالتماس.كما عمَّق رغبة الشاعر في أن ينعطف الحادي بالإبل إلى حِمَى الرسول (ﷺ) .

ومن مظاهر التكرار في النص المولدي، "تكرار الاشتقاق"، وذلك بترديد الكلمة في صيغ مختلفة. ولهذا النوع أيضا قيمته في تقوية المعنى وتعميقه. ومن أمثلته قول أحمد بن عبد المنَّان الأنصاري في مقام الغزل، معبرًا عن أثر الحب في المحبّين. فهو يؤكد عن طريق التكرار أنَّ مراوغة العاشق لقلبه، ومحاولة التسلّي عن الحبيب أو تناسيه، هو ضرب من العبث وأمر لا سبيل إلى تحقيقه؛ فهو إذْ يخادع قلبَه، مخدوع بخداعه. يقول في هذا المعنى :[4]

أُخَـادِعُ القَلْــبَ عَنْهَـا وَهْوَ يَخْدَعُنِي كـذلِكَ القَلْـبُ مَخْـدُوعٌ مُخَادِعُـهُ

فقد كرر كلمة الخداع أربع مرات، منوّعًا في صيغتها وفق صورٍ اشتقاقية مختلفة حيث استخدم –أولا- صيغة المضارع المسندة إلى ضمير المتكلم، ثم ضمير الغائب العائد على القلب،

(1) المصدر السابق، ص 41.
(2) المصدر نفسه، ص 41.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 153.
(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

وثالثا في صيغة المفعول، ورابعا، صيغة الفاعل. وفي تردد هذه الكلمة -وإن اختلفت صيغها- ما يعمّق معنى الهيام، ويؤكد أثر العشق في الذات العاشقة.

وفي مثل هذا السياق، نلتقي أيضا بالشاعر أبي حمو موسى الزياني من خلال مولديته البائية، وقد بدَا فيها عاشقا معذبا، أضناهُ الهجر واستبدَّ به الشوق، فراح يكرر كلمة الشوق ثلاث مرات علّهُ يتخفف في كل مرة من وطأة هذا الشوق كلّما ردَّدها ولَهَجَ بذكرها، يقول : [1]

مَشُوقٌ تَزَيَّا بِالغَرَامِ وِشَاحَا ... مَتَى مَا جَرَى ذِكْرُ الأَحِبَّةِ صَاحَا

تُعَذِّبُهُ أَشْجَانُهُ وَهْوَ صَابِرٌ ... وَيُبْدِي اشْتِيَاقًا زُفْرَةً وَنُوَاحَا

محبٌّ مَشُوقٌ قَيَّدَتْهُ يَدُ الهَوَى ... أَسِيرٌ لَدَيْكُمْ لاَ يُرِيدُ سَرَاحَا

وفي مقام التضرع، وحين يضيق المرء بذنوبه، ويستشعر ضعفا وخوفًا وانكسارًا، يتصاعد نداء الاسترحام. فَنُلْفِي ابن الخلوف – وحاله كذلك – متعلقا بهذه الوسيلة، مستجديا عطف الإله. ويجد في التكرار أداة ناجعة في تأكيد هذا التعلّق وهذه الحاجة المُلِحَّة إلى الرحمة الإلهية، فيردد كلمة " الرحمة "، خمس مرات داخل بيت واحد. قائلا: [2]

رُحْمَاكَ رُحْمَاكَ بِي إِنِّي اضْطُرِرْتُ وَهَلْ ... إِلاَّكَ يَرْحَمُنِي يَا أَرْحَمَ الرُّحَمَا

فنحن نلاحظ أن كلمة الرحمة تَغْمُرُ النّسيج اللغوي بشكل طاغ داخل هذا البيت، وهي بقدر هذا التردد وهذا الحضور اللفظي، تعكس على مستوى المعنى حاجة الشاعر إليها، ومدى تطلّعه وافتقاره للعطف الإلهي.

ويعد "تكرار الترادف" أو"الملحوظ" من الظواهر الأسلوبية المتداولة في الشعر المولدي؛ وذلك بترديد الكلمة بما يوافقها ويطابقها في المعنى، وهو – بهذا- يصنف ضمن التكرار المعنوي، ويؤدي وظيفة بلاغية معنوية، تضفي عمقا وتوكيدًا على معنًى معين. ومن أمثلته قول الشاعر ابي القاسم العزفي مُثْنِيًا على السلطان ابي سالم المريني في القسم الأخير من مولديته اللامية : [3]

وَقَامَ الإِمَامُ بِهِ المُرْتَضَى ... فَنَالَ ثَوَابًا وَأَجْرًا جَزِيلاَ

وقوله:

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 97.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 43.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 16.

يُنِيــلُ ويُعْــطِي جَزِيــلَ العَطَــا فَمَــازَالَ أُخْـرَى الليَالِــي مُنِيــلاَ

فتكرار الترادف واقع في البيت الأول بين : (الثواب والأجر)، وفيه إحالة على ذلك الأجر العظيم الذي سيحظى به السلطان نظير عنايته بإحياء ذكرى مولد المصطفى (ﷺ).

وفي البيت الثاني، يكرر الفعل (يُنِيلُ) بمرادفه (يُعطي)، ليؤكد من خلاله مدى سخاء هذا الحاكم وكرمه الواسع. ويحمل المتلقي على الاعتقاد بأن هناك تَجَدُّدًا دائما وتدفُّقا غير منقطع لهذا العطاء. وقد يبدو له هذا السلطان وكأنما يُنِيلُ بيَدٍ، ويعطي بأخرى. وفي هذا مبالغة في المدح وتأكيد لهذه الصفة.

ومن أمثلة الترادف ما جاء في مولدية الشاعر عبد العزيز بن أبي سلطان حيث يقول راجيًا متوسّلاً: (1)

أَرْجُــوكَ يَا غَــوْثَ الأَنَـامِ فَلاَ تَدَعْ بَــابَ الرِّضَـا دُونِــي يُسَـدُّ وَيُغْلَــقُ

فكلمتا (يُسَدُّ، ويغلق) تؤديان مَعْنًى واحِدًا رَدَّدَهُ الشاعر في ثوبين مختلفين لغاية بلاغية هي الإلحاح في الرجاء والتوسل بأن يفسح له الرسول مجال العفو والرحمة، وألا يوصد هذا الباب دونه .

وقريب من هذا التوظيف قول ابن زمرك متضرعا واثقا من الاستجابة: (2)

إنِّي مَــدَدْتُ يَــدِي إلَيْكَ تَضَرُّعًــا حَاشَــى وَكَـلاَّ أنْ يَخِيـبَ رَجَـائِي

فهو رجاء يقيني، على طريقة الصوفية. ولتأكيد هذا اليقين، كرر الشاعر معنى النفي في الأداتين (حَاشَى وكلاَّ) لمنع خيبة الرجاء ونفيها، ذلك أنه قصد من لا يُخَيِّبُ المَسْعَى، ولا يردُّ السؤال.

وفي موضع آخر من هذه المولدية، نجد ابن زمرك يسعى إلى تأكيد معنى الاستحالة في الإحاطة بمعجزات الرسول (ﷺ)، فهي من الكثرة بحيث لا يحيطها الحصر. ولأجل هذه الغاية، كرَّر المعنى عبر الكلمتين المترادفتين (العَدّ، والإحصاء) فقال : (3)

ذُو المعجِزَاتِ الغُــرِّ والآيِ الأُلَــى أَكْبَـرْنَ عـن عَـدٍّ وعـن إِحْصَـاءِ

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 117.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 364.

(3) المصدر نفسه، ص 364.

ومن الملاحظات التي تستوقف قاري الشعر المولدي بخصوص التكرار، ان هناك صورًا اخرى منه، تتمثل في تكرار الشاعر لنفسه من خلال بيت شعري، او اشطر من ابيات يُعيد توظيفها بالصياغة ذاتها في مجموعة من القصائد. او ان يردد المعنى بطريقة اجترارية بين مقطع وآخر داخل القصيدة نفسها أو بين قصيدة وأخرى. وتكثر هذه الظاهرة بشكل لافت للانتباه في المطولات، وخاصة عند الشاعر ابن الخلوف. وربما وجدنا في هذا الطول، بالإضافة إلى تعامل الشاعر مع موضوع واحد والدوران حول معانٍ واحدة ما يحفظ له العذر، ويبرر لشيوع هذه الظاهرة. ومما نمثل به عن هذا النمط، تكرار بيت بلفظه ومعناه في مولديتين للشاعر ابن الخطيب، حيث يقول :[1]

لِيَ اللهُ كَمْ أُهْذِي بِنَجْدٍ وَحَاجِرٍ   وأُكْنِي بِدَعْدٍ فِي غَرَامِيَ أو سُعْدَى

كما تردد بيت آخر في المولديتين، يتضمن الصلاة على الرسول (ﷺ)، لقوله من القصيدة التي رفعها إلى ملك غرناطة :

فَصَلَّى عَلَيْكَ الإِلَهُ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ   وَأَشْفَقَ مَنْ يُثْنِي عَلَى رافَةٍ كَبْدًا[2]

ومن الثانية التي أنشدها بين يدي الملك المريني :[3]

عَلَيْكَ صَلاَةُ اللهِ يَا خَيْرَ رَاحِمٍ   واشْفَقْ مَنْ يُثْنِي عَلَى رَأْفَةٍ كَبْدًا

فالبيتان متطابقان لفظًا ومعنًى إلا ما حدث من تبادل المواقع بالنسبة للعبارة الأولى: (فصلى عليك/عليك صلاة).

ومن امثلة ما نستدل به عن هذا الجانب أيضًا، تكرار عبارة "المفرد العلم" داخل القصيدة الميمية لابن الخلوف، حيث وظفها مرتين عند تعداد صفات الرسول (ﷺ). وذلك في قوله :[4]

محمدُ النورُ التُّقَى قَثَمَا   طَهَ الشفيعُ الشفيقُ المُفْرَدُ العَلَمَا

وفي قوله:[5]

---

(1) تردد هذا البيت في مولديتين "داليتين" لابن الخطيب:

– الأولى، رفعها لأبي الحجاج يوسف، سلطان غرناطة في مولد عام 737 هـ. ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 480.

– و الثانية، تقدم بها إلى السلطان أبي سالم المريني في مولد عام 763 هـ. ينظر: ابن زمرك، الديوان، ص 474.

(2) المصدر نفسه، ص 482.

(3) المصدر نفسه، ص 477.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 43.

(5) المصدر نفسه، ص 44.

نُـــودِي برفـــع مقـــام عـــزٍّ مَنْصبـــهِ لِحفْـظِ عَـيْشٍ فكـانَ المُفْـرَدَ العَلَمَـــا

وفي القصيدة ذاتها، نجده يكرر توظيف صفة "الشفيع" في ثلاثة أبيات داخل مقطع واحد يتضمن مشهد يوم الحشر. فنقرأ فيه قوله:

هُـــوَ الشَّـفِيعُ إذا ضَـــجَّ الأَنَـــامَ وَلَـمْ يَلْقَواسِـوَاهُ شَـفِيعًا يَكْشِـفُ الغَمَمَـــا

وقوله بعد ثلاثة أبيات، وذلك على لسان الخلق، وهم يلوذون بالنبي محمد:

أَنْـــتَ المُشَـفَّعُ فاشـفع في العِبَـــادِ فَقَـــد طَـالَ الوقُـوفُ وشَـبَّ الهَـوْلُ واضْـطَرَمَا

ثم قوله على لسان الحق جل شأنه: [1]

أَنْـــتَ الشَّفِيـــعُ الوَجِيـــهُ المُرْتَضَـــى وأَنَـــا البَـــرُّ الـرَّحِيمُ الأَكْـرَمُ الكُرَمَـــا

ولا يقف التكرار مع ابن الخلوف عند حدود القصيدة الواحدة، بل يتعدَّاه إلى قصائد أخرى بذات الصياغة والمعنى، كما هو الشأن مثلا بين قصيدته: "الميمية" و"اللامية". ومن أمثلته: تكرار أشطر شعرية بين القصيدتين، ومنها:

" إنْ كَـــانَ عيسَـــى أَعَـــادَ المَيْـــتَ مُنْتَعِشًـــا " [2]

" او عَـــادَت النَّـــارُ بَـــردًا للخَلِيـــلِ فَكَـــمْ " [3]

" وكُلُّهُـــم أَصْبَحُـــوا مِـــنْ بَحْـــرِهِ نُقَطَـــا " [4]

" او ان مُوسَى أُرِي الطُّوفَـانَ مُنْفَلِقَـــا " كما في القصيدة الميمية" [5]

" او كَانَ مُوسَى أُرِي الطُّوفَانَ مُنْفَلِقًا " كما في القصيدة اللامية [6]

" وفي سُرَاقَـــةَ إذْ سَـــاخَ الجـــوَادُ بِـــهِ " [7]

" واغْفِـــرْ لأَشْيَاخِـــي الزُّهْـــرِ الهُـــدَاةِ وَجُـــدْ " [8]

---

(1) المصدر السابق، ص 57-58.

(2) ينظر على الترتيب: الميمية ثم اللامية: المصدر السابق، ص 45 و 88.

(3) المصدر نفسه، ص 46 و 88.

(4) المصدر نفسه، ص 46 و 88.

(5) المصدر نفسه، ص 45.

(6) المصدر نفسه، ص 88.

(7) المصدر نفسه، ص 55 و 94.

(8) المصدر نفسه، ص 66 و 105.

ويكاد في بعض المواضع يكرر البيت كاملاً، على نحو ما نجده في قوله:[1]

(شَخصٌ هو الجَوْهَرُ الفَرْدُ الذي جُمِعَتْ ... فِيهِ المَعَالِي) لذا لَم يلق مُنْقَسِمَا

وقوله في اللامية:[2]

(شَخصٌ هو الجَوْهَرُ الفَرْدُ الذي جُمِعَتْ ... فِيهِ المَعَالِي) فَمَفْعُولٌ ومَنْقُولُ

ومن أمثلة هذا أيضا قوله:[3]

(لِقَوْلِكُمْ مَنْ رَآنِي كَانَ مَا شَهِدَتْ ... عَيْنَاهُ حَقًّا)، كما قَدْ أَخْبَرَ العُلَمَا

وفي "اللامية" يقول:[4]

(لِقَوْلِهِ مَنْ رَآنِي كَانَ مَا شَهِدَتْ ... عَيْنَاهُ حَقًّا)، وَقَوْلُ الحَقِّ مَقْبُولُ

ومنه قوله:[5]

(فَعِنْدَ ذَاكَ يَقُولُ الهَاشِمِيُّ: نعم ... أَنَا لَهَا، وهي لي)، مَخْبُوءَةٌ كَرَمَا

وفي "اللامية":[6]

(فَعِنْدَ ذَاكَ يَقُولُ الهَاشِمِيُّ: نعم ... أَنَا لَهَا، وهي لي)، والحَقُّ مَعْمُولُ

وتتقاطع القصيدتان في بيت الاختتام تقاطعا معنويا، وكذا لفظيا في الشطرة الأولى منه. لقوله من "الميمية":[7]

وَوَالِ سُحْبَ الرِّضَا لِلآلِ تَكْرِمَةً ... مَا اسْتَفْتَحَ النَّظْمُ بالمَدْحِ الذي خَتَمَا

ومن "اللامية":[8]

وَوَالِ سُحْبَ الرِّضَا لِلآلِ تَكْرِمَةً ... مَا لَذَّ في السَّمْعِ للقُرْآنِ تَرْتِيلُ

(1) المصدر السابق، ص 44.

(2) المصدر نفسه، ص 87.

(3) المصدر نفسه، ص 64.

(4) المصدر نفسه، ص 102.

(5) المصدر نفسه، ص 57.

(6) المصدر نفسه، ص 102.

(7) المصدر نفسه، ص 66.

(8) المصدر نفسه، ص 106.

وإلى جانب هذه النماذج، ثمة أخرى تؤكد وجود التكرار اللفظي بين القصيدتين على مستوى اللفظة، والعبارة، وما يقارب الشطرة كاملة.

كما يمكن لنا الوقوف على أمثلة أخرى تجسد التكرار المعنوي بين القصيدتين، على شاكلة ما نجده في قوله: (1)

أَمْ كَيْفَ أُبْــعَدُ والتَّرْحِيبُ قَــرَّبَنِي ... فِي نَوْمَــةٍ حَسُنَــتْ لِلْــحَالِمِ الحُلُمَــا؟
أَمْ كَيْفَ أُقْصَى وَقَدْ أَدْخَلْتَنِي كَرَمًــا ... لِجَنَّــةِ الخُلْــدِ فِي أَصْحَابِكَ الكُرَمَــا؟
أَمْ كَيْــفَ اظمأُ وقد اسقيتني نَهَــلاً ... مَــاءً زُلاَلاً، فُـــرَاتًا، بَارِدًا، شَبِمَــا؟
فَهْيَ المُــرَائِي التي بالحَقِّ قَدْ نَطَقَتْ ... وَبَشَّــرَتْنِي بِمَــا جَلَــتْ بِــهِ التُّهَمَــا

وما يتقاطع مع هذه الأبيات في المعنى مع بعض اللفظ، قوله في "اللامية": (2)

أَوَ يُخْزِنِي بَعدَمَا فِي النَّوْمِ رَحَّــبَ بِي ... وَهْــوَ الــذي بِشْــرُهُ بالبِــرِّ مَوْصُــولُ
أَمْ كَيْفَ اظمأُ و اسقَانِي عَلَى ظَمَــإٍ ... مَــاءً بِــه ظَمَــأُ الأَحْشَــاءِ مَبْلُــولُ؟
أَمْ كَيْفَ أَقْصَى وَلِلْجَنَّاتِ أَدْخَــلَنِي ... مَــعَ صَحْبِهِ وَهُــمُ الغُــرُّ الأَفَاضِيــلُ؟
فَهْيَ المُرَائِــي الــتي مــا وَصْفُهَا كَذِبٌ ... وَأَنَّنِــي فِي غَــنٍ عَنْهَــا لَمَسْــؤُولُ

فالمقطوعتان – على مستوى الفكرة أو المضمون- من التوافق بحيث لا يبدو للقارئ أيٌّ اختلاف. هذا بالإضافة إلى الاشتراك اللفظي القائم بينهما. وهذا لا شك ضربٌ من التكرار الاجتراري الذي يؤثر سلبا على صاحبه .

ولعلَّ في النماذج المستخلصة من قصيدتي ابن الخلوف ما يثبت شيوع هذه الظاهرة في شعره تحديدًا. وهي بهذا الحضور، تؤكد وقوع الشاعر في النمطية المُستَثْقَلَة، إن لم نقل، المَعيبَة. فهي تمثل التكرار في صورته السلبية، خاصة ما تعلق بتكرار اللفظ مع المعنى مُجْتَمعَين وهو ما استهجَنَهُ ابن رشيق في قوله: " وللتكرار مواضع يَحْسُن فيها، فأكثر ما يقع في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل. فإذا تكرَّر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخِذْلاَنُ بعينه". (3)

(1) المصدر السابق، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص 102.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ص 74.

أما تكرار المعاني في الشعر المولدي عامة، فهو حاضر بشكل لافت للانتباه بحيث لا يحتاج المرء إلى التدليل عليه. وربما مردُّ ذلك إلى طبيعة الموضوع؛ فالممدوح وهو الرسول(ﷺ) وذكرى مولده، يعد شخصية ذات ملامح محددة متعارف عليها لدى كافة المسلمين. وكثيرٌ من تلك الملامح والصفات قد نصّ عليها القرآن الكريم، ومنها ما تناقلته كتب السيرة النبوية، وكتب الأحاديث، وما سواها. مما يجعل شعراء المولديات يغترفون من معين واحد. ثم إن هذا الممدوح، وبحكم شخصيته النبوية المقدسة، ذات الحصانة الدينية، لا تسمح كثيرًا بالتحليق خارج إطارها الواقعي. كما أنَّ في ذلك الكم الهائل من المولديات، إلى جانب المدائح النبوية التي تشترك معها في الموضوع، ما يجعل الشعراء يستنفذون طاقاتهم ويستهلكون ما يختزنون من رصيد معرفي عن هذه الشخصية. فيكون في كُلّ هذه الاعتبارات ما يقدم تفسيرا واضحًا لسرّ وقوع شعراء المولديات في أسر التكرار المعنوي، بحيث يكررون أنفسهم داخل قصائدهم، ويكرر بعضهم بعضًا كذلك.

على أن هؤلاء قد أحسنوا في مواضع كثيرة استغلال هذه الظاهرة الأسلوبية في البَوْحِ بمكنوناتهم، وتعميق معانيهم، وتوصيل أفكارهم. فأفادوا كثيرًا من وظيفتها في عملية التشكيل المعنوي. كما توسلوا أيضا بهذه الأداة – التكرار اللفظي – في البناء الموسيقي، وتشكيل الإيقاع الداخلي للقصيدة كما سيأتي.

وقبل أن أتخطى عنصر دراسة الأسلوب، ينبغي أن أشير إلى أن هناك سمتين أسلوبيتين أخريين، هما من الأهمية والحضور في النصّ المولدي بحيث لا يمكن إغفالهما، وتتمثلان في:

- استخدام الرمز: وهو رمز في صورته البسيطة الخالية من التعقيد. كما أنه ذو ملمح واحد وموضوع واحد، بحيث نقف عليه في المقدمة الغزلية أو ما يمكن أن نسميه في القصيدة المولدية بالغزل الصوفي أو الحب المحمدي. إذ يبدو في الظاهر أن الشاعر يتغزل بامرأة حقيقية، لكنه سرعان ما يدرك أنها المرأة الرمز، التي تحيل على شخص الرسول (ﷺ)، انطلاقا من القرائن اللفظية والمعنوية التي تشارك في تحديد هذا النوع من الغزل، وخاصة قرينة المكان. فقد اتفق الشعراء على أن ديار هذه الحبيبة وموطنها الدائم هو البيئة الحجازية، فهي ابنة "نجد" أو "تهامة"، أو "الحجاز"، أو "العقيق"، أو "رامة"، أو ما سوى ذلك من البقاع الطاهرة. وكثيرا ما يُسْكِنُونَها "القِباب" التي هي رمز للمساجد. وما أكثر مفاتيح هذا الرمز وقرائنه التي تجعل هذه الحبيبة تُسْفِرُ عن وجهها، وتكشف عن طبيعتها الحقيقية التي تتجسد في شخص الرسول(ﷺ).

وأحسب أن ما تقدم من الحديث عن هذا الجانب، جانب الرمز الغزلي في الفصل الثاني من الباب الأول المتعلق بدراسة المقدمات ما يَفي بحق هذه السمة الأسلوبية [1]. ولن تكون العودة إليه في هذا الموضع إلا تكرارًا لما سبق، وإنما حسبنا أن نؤكد مرة أخرى – ضمن دراسة الأسلوب – أن الرمز يشكل أحد أهم سماته .

أما الملمح الأسلوبي الثاني، فيتمثل في الظاهرة البديعية التي تعد من أبرز سمات النص المولدي، إلى درجة أنْ أغرقَ الشعراء أحيانًا في استخدامها وبالغوا في طلبها، فخرج بهم ذلك إلى دائرة التكلف وغدت به القصيدة المولدية في بعض الحالات مُثْقَلَة، تنوء بحمله.

وإن كنتُ في هذا المقام سأكتفي بهذه الإشارة الخفيفة للظاهرة البديعية، فلأن لي وقفتيْن معها: مرة مع دراسة الصورة البديعية، وأخرى في عنصر الموسيقى، كما سيتضح في موضعه.

---

(1) ينظر ص62 إلى 79 من هذا البحث.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية

1 - مصادر الصورة

2- أنواع الصورة

أولا: الصورة البيانية

ثانيا: الصورة البديعية

تعد الصورة الشعرية من أهم أدوات التشكيل الشعري، يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤاه ومشاعره وانفعالاته. إنها كما يرى - محمد غنيمي هلال- جزء من التجربة.[1] وهي مكوّن هام داخل البناء الشعري، بحيث يتم من خلالها تجسيد المعنى وتوضيحه، وتقديمه بالكيفية التي تضفي عليه جانبا من الخصوصية والتأثير، " الصورة الفنية، طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير". [2] أما مصدر أهمية الصورة فيكمن في " الطريقة التي تفرض به علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به". [3]

ولعل من أبرز وسائل الصورة لتحقيق هذه الغاية، أن تعتمد التعبير الحسي عن المعنى أو الفكرة. بل إن التعبير بالصورة في التراث النقدي والبلاغي هو بالأساس التقديم الحسي للفكرة. وذلك ما يوافق طبيعة الشعر الحسية.على أن يكون هذا التقديم الحسي مشبعا بالعاطفة والشعور، حتى لا تتجرد الصورة من شعريتها، " ففي التجربة الشعرية كما في بناء الصورة تتنفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق ". [4]

ومما يؤكد النزعة الحسية في الشعر – وبالتالي - في بناء الصورة، أن الشعر يقوم - أساسا- على عملية التخييل، أو المحاكاة. وهذا ما جعل ابن سينا يقول عند تحديد مفهومه: " إن الشعر كلام مُخَيّل، مؤلف من أقوال موزونة متساوية ". [5] فهذه المقولة تحيلنا على ملاحظتين: أولاها، أن الشعر يقوم على التخيل، ومعنى ذلك، أنه ذو طبيعة حسية، لأن مادة التخييل الشعري هي العالم الحسي بعناصره ومكوناته المختلفة. وفي هذا يقول حازم القرطاجني: "والذي يدركه الإنسان بالحس، فهو الذي تتخيله نفسه، لأن التخييل تابع للحس. وكل ما ادركته بغير الحس فإنما يرام تخييله بما يكون دليلا على حاله من هيئات الأحوال المطيفَة به واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال مما يحس ويشاهد ".[6]ويضيف قائلا: "وكل ما لم يحدَّد من الأمور غير المحسوسة بشيء من هذه الأشياء ولا خُصّصَ

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص410.

(2) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ط3 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992- ص323.

(3) المرجع نفسه، ص 327–328.

(4) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر: 1981– ص33.

(5) أرسطو طاليس. فن الشعر، ترجمة وتحقيق: بدوي عبد الرحمن، دار الثقافة، بيروت لبنان، ص161.

(6) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 98.

بمحاكاة حال من هذه الأحوال بل اقتصر على إفهامه بالاسم الدال عليه، فليس يجب أن يعتقد في ذلك الإفهام انه تخيل شعري أصلا ".[1]

أما الملاحظة الثانية التي تحيل عليها مقولة ابن سينا، فتتمثل في اهمية الصورة بالنسبة للشعر، وهي اهمية تتحدد انطلاقا من هذه الصياغة لمفهوم الشعر، التي أولت الصدارة للصورة (كلام مخيل) قبل الحديث عن الوزن والقافية.

وحينما نعود إلى الجاحظ، فإننا نجده في تحديده لمفهوم الشعر، يلح على الصياغة والتصوير. مؤكدا بذلك أهمية هذه الأداة في عملية البناء الشعري، لقوله: " المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير ".[2] فقد تحيز تحيزا واضحا لجانب الشكل على حساب المعنى جاعلا من الصورة عمادا من أعمدة الشكل –وبالتالي- الشعر.

ولقد الح النقد العربي القديم بعد الجاحظ على ربط الشعر بالصناعة، واعتبره أحد أنواعها، يحتاج ما تحتاج إليه من التجويد والمهارة في التشكيل، والتفنن في إخراج المادة التي هي موضوع الصنعة. يقول قدامة بن جعفر: "ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال... وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغهُ إياه سمّيَ حاذقا تام الحذق، فإن قصَّر عن ذلك نُزل له اسم بحسب الموضع الذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبعد عنها". [3] وهو يشير بالقوة في الصناعة إلى القدرة على التصوير والتجويد الفني. لأنه يضيف قائلا : " إذ كانت للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من انه لا بد له فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة. وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى- كان - ... أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة". [4]

---

(1) المصدر السابق، ص 98-99.

(2) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى 1948 ج3، ص131-132 البابي الحلبي، القاهرة.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64-65.

(4) المصدر نفسه، ص 65-66.

وما يستخلص من هذا القول أن المادة لا تفضل نظيرتها في ذاتها – كأن تكون في الخشب والفضة- وإنما بالصورة التي ظهرت فيها. وحينها، تكون صورة أحسن من صورة. وهكذا القياس على صناعة الشعر، ومدى أهمية الصورة في صياغة مادته ومعناه. ومعنى هذا أن المفاضلة في الشعر - كما في الصناعات الأخرى- لا يمكن أن تقام على أساس المادة/ المعنى، إنما تكون على مستوى الصياغة، والأسلوب التّصويري.

وحينما نترك قدامة بن جعفر، لنلتقي بأحد ابرز أنصار المعنى، وهو عبد القاهر الجرجاني، سنجد أنه على الرغم من تأكيده على اهمية المعنى في الشعر، إلاّ أنه ينجذب انجذابا واضحا نحو الشكل، أقصد الصورة. وهذا ما أقره – صراحة - في كتابه دلائل الإعجاز، حيث يقول: " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيلُ التصوير والصِّيَاغة، وأن سبيل المعنى الذي يُعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصَّوْغُ فيه، كالفضة والذهب يُصَاغُ منهما خاتَمٌ أو سِوَارٌ. فكما أن مُحَالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر في الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصفة. كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرَّد معناه. وكما أنَّا لو فضَّلنا خاتَمًا على خَاتَمٍ بأن تكون فضّة هذا أجود أو فضة هذا أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم. كذلك ينبغي إذا فضَّلنا بيتًا على بيتٍ من أجل معناه، أن لا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعرٌ وكلام. وهذا قاطع".[(1)]

فعلى الرغم من موقف الجرجاني المعروف في مجال النقد والبلاغة بتَحَيُّزِهِ للمعنى، إلا أننا نجده في هذا النص ينتصر للشكل، وتحديدا للصورة كأداة هامة في عملية التشكيل الشعري، بل إنه في مجال المفاضلة، يضع المعنى في المرتبة الثانية بعد الصورة، التي يوليها المقام الأول ويجعلها أساسا محوريا في إضفاء صفة الشعرية على الكلام. وهو يقرُّ في هذا النص بما يفيد الحسم أهمية الصورة قبل المعنى في الأداء الشعري، وفي تفضيل بعضه عن بعض، إلى درجة أن المفاضلة التي تقتصر على المعنى- هي في رأيه – ليست مفاضلة شعرية، وأنها لن تكون كذلك ما لم تتخذ الصورة معيارًا. وقد أوضح هذا المبدأ في نهاية نصّه من خلال المثال الذي قدَّمه في تفضيل بيت عن بيت، فإن ذلك إن أقيم على أساس المعنى" لا يكون تفضيلا من حيث هو شعر". وهو بهذا الموقف يلتقي مع قدامة في عدّه الشعر صناعة، وأن المادة/ المعنى لا يمكن أن

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 254-255.

يعتد بها معيارا في المفاضلة، فعند قدامة مثلا: لا يعاب النجار في صناعته بعيب في الخشب، ولا الصائغ بسبب رداءة الفضة.

والأمر كذلك عند الجرجاني في مثاله عن : الخاتم، الصائغ، والمادة، التي هي الفضة او الذهب، بحيث لا يمكن أبدا أن نحكم بالجودة أو الرداءة للخاتم، او ان نفضّل واحداً عن آخر انطلاقا من مادته، إنما من طريقة صوغه وتشكيله وإجادته الفنية، التي هي علامة الملكة وشاهد القدرة، ودليل الصناعة والبراعة.

ومما يعزز هذا التحيز للصورة على حساب المعنى لدى الجرجاني، انه يؤكد في كتابه "أسرار البلاغة" أن السرقة لا تقع في المعنى، والذي اصطلح عليه باسم"عموم الغرض"، لأنه يعتبره أمرًا مشاعًا بين كل الناس. " فأما الاتفاق في عموم الغرض فما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة". [1] وهذا بلا شك يهوّن ويقلل من قيمة المعنى إزاء الصورة التي يذكرها باسم " وجه الدلالة على الغرض". ويريد به، الوسائل التعبيرية البلاغية والتصويرية. وهي عنده: التشبيه، والاستعارة، والكناية. حيث يرى أن السرقة تكون في وجه الدلالة مما يكون للشاعر به اختصاص دون غيره. [2]

وحينما تعود إلى التراث النقدي بعامة: سنجد أن الصورة تحظى بأهمية خاصة كمعيار نقدي، ومقياس للحكم على الشاعرية. ولعلنا نجد في ذلك الحكم النقدي الشهير بشأن تقديم امريء القيس، خير دليل على ذلك، ونصه انه " أول من بكى واستبكى، وقيَّد الأوابد، وشبَّه النساءَ بالبيض". [3]

ففي هذا الحكم تحكيم صريح للصورة الشعرية، وإشارة واضحة إلى أن امرأ القيس قد حاز السبق والتقديم بما تحقق في شعره من صور مبتكرة قائمة على الاستعارة والتشبيه.

ولقد أشار محمد حسن عبد الله إلى مدى عناية القدماء بالصورة، ووعيهم بأهميتها القصوى في البناء الشعري، فأحصى مجموعة من المؤلفات النقدية التي اتخذت منها معيارًا

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 294.

(2) لأنه يميز بين نوعين من "وجه الدلالة": هناك العام وهو ما كان متداولا بكثرة، مستقرًا في أذهان الناس. وهناك الخاص وهو النادر المتميز الذي يتحقق للشاعر بالنظر والتدبر.

ينظر: المصدر نفسه: ص 294-295.

(3) الجمحي محمد ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، شرحه: شاكر محمود محمد، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت)، السفر الأول، ص 55.

للمفاضلة ومحكًا للشاعرية، فقال: " ويمكن أن نعود إلى كتاب مثل "طبقات فحول الشعراء" لنرى الخصائص المميزة لكل طبقة، أو لكل شاعر على حده. أو لكتاب آخر مثل: " الموشح" لنرى أهم الانتقادات الموجهة إلى الشعراء. بل إنَّ ناقدًا بارزًا مثل ابن رشيق قد اقام منهج كتابه "قراضة الذهب" على أساس الصورة الشعرية، مقرّرًا بادئ الأمر أن السرقات لا تقع إلا فيها. وأن المفاضلة لا تقوم إلا على أساسٍ منها".[1]

وعلى هذا النحو، تتحد نظرة النقد القديم للصورة، وهي نظرة تعكس مدى إحساس النقاد القدامى بأهميتها كأداة أساسية في التشكيل الشعري، بالدرجة التي جعلتهم يتخذون معيارا أعلى للشاعرية ومقياسًا للجودة والتفوق. غير أن المطّلع على هذا التراث النقدي، لاسيما خلال القرون الثلاثة الأولى، سيواجه ذلك الفراغ الواضح في مجال التأليف والتنظير للصورة في شكل دراسة مستقلة. وكل ما يمكن أن يظفر به الباحث في مؤلفات تلك الفترة لا يتعدى حدود الملاحظات المتعلقة ببعض الأوجه البلاغية. وهذا ما أكده مصطفى ناصف في قوله: " إذا نظرنا في طائفة الأذواق التي يتداولها مؤرخو النقد العربي في العصر الجاهلي والإسلامي حتى القرن الثالث الذي دَبَّتْ فيه خصومه قوية بين القدماء والمحدثين، فلن نجد كثيرا من النقاد يستوقفهم التصوير، أو يستهدفونه في وضوح ".[2]

وبهذا ظل موضوع الصورة في الظل، ولم تُسَخَّر له جهود واضحة في مصنفات مستقلة إلى أن كان عصر " ابن المعتز" (ت 296 هـ) ثم أبي هلال العسكري في القرن الرابع، وعبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري وغيرهم من أعلام النقد والبلاغة الذين تصدوا لدراسة الصورة والتنظير لها. ومن قبل هؤلاء جميعا أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255 هـ) الذي يمكن اعتبار جهوده بمثابة اللبنات الأولى التي مهدت لذلك التنظير، من خلال تركيزه على أهمية الصياغة والتصوير مقللا من شأن المعاني.

والملاحظ على فهم القدماء للصورة أنهم نظروا إليها من جانبها الشكلي، وأفاضوا في الحديث عن التقديم الحسي للمعنى، فرأوا فيها المزية المثلى لوظيفة الصورة. كما أنهم ربطوا الصورة بدائرة التلقي، ولم يلتفتوا إلى زاوية الإبداع أو بالأحرى إلى علاقتها بالذات المبدعة، فانقطعت بهم السبل عن ربطها بالانفعال والمشاعر والمواقف النفسية للشاعر.

---

(1) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 17.

(2) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر،1958، ص92.

وربما وجدنا في النص الشعري القديم، لا سيما لدى شعراء العرب الأوائل في العصر الجاهلي ما يكرس هذه النظرة الأحادية للصورة، والتي تعنى بالشكل الخارجي لها، وربطها بالحسية، ذلك أن هؤلاء اعتمدوا في صورهم- غالبا- البساطة والمباشرة، في قليل من الإيحاء، مع الالتصاق بالمادة، وعالم المحسوسات الذي تدركه حواسهم. فاكتفوا بما هو قريب حسي وخاصة: " ما استُقْبل بالعين فكان رائقا، أو بالفم فكان لذيذا، أو باليد فكان ناعما".[1]

فقد انعكست هذه الظاهرة التصويرية على النقد العربي القديم، وكان لها أثرها الواضح في توجيهه هذه الوجهة، فانجذب أكثر إلى الشكل واستهوته النزعة الحسية. يقول عزالدين إسماعيل: " فإذا كان النقد الأدبي منذ البداية قد استمد مثله الفنية من إنتاج الشعراء الكبار انفسهم، كامرئ القيس، والنابغة، وغيرهما، فإنه يكون من الطبيعي أن نجد النزعة الحسية التي تمثلت في شعر الشعراء تتمثل على نحو من الأنحاء عند النقاد كذلك".[2]

وهكذا كان التمييز بالصورة في النقد العربي القديم ينطلق من الشكل الخارجي لها فحسب، وهذا على امتداد القرون الأولى وإلى غاية عهد عبد القادر الجرجاني الذي بدوره لم يتخط حدود هذه النظرة، على الرغم من إنجازه العظيم الذي قَدَّمه في مجال التنظير لها من خلال كتابيه: "أسرار البلاغة"، و " دلائل الإعجاز" . وهو إنجاز ظل يُلقي بظلاله الممتدة في حقل الدراسات النقدية والبلاغية إلى يومنا هذا، ويشكل مرجعا أساسا للتأليف في هذا الموضوع.

اما الإضافة المتميزة في فهم الصورة، فتحققت في القرن السابع الهجري، مع حازم القرطاجني (ت 684 هت)، حيث ربط الصورة بالانفعال، من خلال تصوُّره لعملية التخييل الشعري التي يراها مبنية على أساس سيكولوجي، وذلك في قوله: " والتخييل أن تتمثَّل للسامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيُّلها وتصوُّرها أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روِّية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض ".[3]

فوظيفة الصورة، - وبالتالي الشعر- عند حازم أن تثير انفعالات المتلقي وتدفعه إلى اتخاذ موقف معين، وذلك بأن تستفز ذاكرته فَتَنشُطُ مخيلته وتستحضر صورًا كانت غائبة

---

(1) إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة 1967، ص 132-133.

(2) المرجع نفسه، ص 131.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 89.

عن الوعي. وحينها يَحصل ما يمكن أن نسميه عملية مقارنة بين الصورة الشعرية والصورة المستحضرة، تترتب عنها حالة من الإدراك، وتتحدد – بالتالي- طبيعة الاستجابة أو الموقف.

أما النقد الحديث، فبدوره يؤمن إيمانا قاطعا بأهمية الصورة في الصياغة الشعرية بل يعدّها عماد الشعر وجوهره: فمحمد غنيمي هلال الذي تتبع هذه الأداة بالاستقراء والدراسة في مختلف المذاهب الأدبية، انتهى إلى نتيجة مفادها أن تلك المذاهب على اختلافها، تجمع على أن "الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة... فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة".[1]

وبهذا الحكم يؤمن ساسين عساف الذي يرى أن القصيدة عبارة عن صورة كبيرة، لأن لغة الشعر هي لغة المجاز.[2]

أما محمد حسن عبد الله فأول ما يطالعنا به في الصفحة الأولى من كتابه " الصورة والبناء الشعري" هو قوله:" هذه الدراسة النقدية تحاول استكشاف جانب أساسي من الشعر، لعله أهم أركان التركيب، ونعني: الصورة الفنية ومكانها في البناء الشعري".[3] ثم نقرأ له شهادة أخرى في ثنايا هذه الدراسة تؤكد أن الصورة جوهر الإبداع الشعري، حيث يقول: "إن الشاعر يفكر بالصُوَر، والتعبير بالصورة هو لغة الشاعر التلقائية".[4]

فهذه النصوص تكشف عن إيمان راسخ بأهمية الصورة في عملية التشكيل الشعري، وأدبية النص.

وانطلاقا من هذا الوعي بفعالية هذه الأداة، فإن النقد الحديث، - ومع قناعته بأن الصورة تقوم على التقديم الحسي للمعنى- قد أعطاهَا أبعادًا جديدة نابعة من صميم وظيفتها باعتبارها أداة لنقل التجربة. ورأى ان الوقوف عند حدود الشكل الخارجي، والفهم الحسي لها، هو ما يقلّل من اهميتها، ويحدُّ من فعاليتها على مستوى الأثر الفنّي وفعل الاستجابة لدى المتلقي. فحقيقة الصورة كما يراها محمد حسن عبد الله: " شكل حتْمًا، ولكنها شكل يتفاعل ويومض، ويحرك ويصدم، ويفجّر".[5] ولكي يتأتى لها ذلك ينبغي أن تنجح في تقديم الفكرة

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 422.

(2) ينظر: عساف ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، ص 28.

(3) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص7.

(4) المرجع نفسه، ص 43.

(5) المرجع نفسه، ص29.

مفعمة بالمشاعر وحرارة العاطفة، إذ " لا يصح بحالٍ الوقوف عند التشابه الحسي بين مرئيات أو مسموعات أو غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة أكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت أقوى صدقا وأعلى فنًا ولهذا كان مما يضعف الأصالة اقتصار الشاعر – في تصويره شعوره – على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعا التي هي صور تقليدية ".[1]

ونَنتهي مما تقدم إلى تأكيد أهمية الصورة في البناء الشعري ودورها المحوري كأداة فاعلة في نقل التجربة والتأثير في المتلقي. وهذا في ضوء ما نصَّ عليه النقد العربي، قديمه وحديثه.

وإذا كان النقد القديم قد استخلص هذه الأهمية من خلال فهمه للصورة على أنها تقديم حسي للمعنى، واكتفى بالنظر إليها من حيث شكلها الخارجي، وعلاقتها بالمتلقي. فإن النقد الحديث قد أثرى هذا التصور، بما أضافه من ملاحظات هامة تصبُّ غالبا في دائرة الربط بين الصورة والعاطفة، ومراعاة الموقف النفسي. وبقدر ما التفت هذا النقد إلى دور الصورة في إثارة المتلقي، فقد شدَّد على ربطها بالذات المبدعة، باعتبارها وسيلة البوح العميق، والتعبير الرقيق عن حقيقة التجربة.

وفي ضوء هذا الفهم ستسعى الدراسة في هذا العنصر إلى محاولة الوقوف على ملامح الصورة في النص المولدي، وهل وفَّق الشعراء في تطويع هذه الأداة بما يخدم الغرض؟ وإلى أي مدى نجحت الصورة في توصيل أفكارهم ورؤاهم ومشاعرهم، والتعبير عن تجاربهم. وما مستوى تأثيرها الفني؟. وما طبيعة الصورة التي استعان بها هؤلاء؛ هل تقيدت بحدود المفهوم القديم الذي يحصرها في الأوجه البلاغية المعروفة، من تشبيه ومجاز بأنواعه بما في ذلك الاستعارة والكناية، أم تخطت ذلك إلى الرمز، وإلى الصور الذهنية التي أضافها النقد الحديث؟

كل هذه التساؤلات ستجيب عنها نماذج الصورة في الشعر المولدي. على أن يسبق ذلك، الحديث عن أهم مصادرها في هذا الغرض الشعري.

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 444.

1- مصادر الصورة

إن الطبيعة الدينية لموضوع المولدية قد أثرت بشكل جلي في أدوات التشكيل الشعري بعامة. والصورة باعتبارها إحدى أهم هذه الأدوات قد استمدت منابعها من المعين الديني، لاسيما القرآن الكريم، والعالم الصوفي. هذا المصدر الثرّ الذي أمد الشعراء بكثير من الملامح، والمعاني والأفكار، والرؤى في صياغة الصورة النبوية المحمدية، والإشادة بذكرى المولد النبوي الشريف التي تستمد عظمتها وجلالها من تلك القدسية الدينية. وحتى في مجال مدح السلطان، كان التعامل بالصورة الدينية حاضرة من خلال تقديم هذه الشخصية على أنها ناصرة للحق، خادمة للدين، وحامية لحماه.

فإذا كان الشعر المولدي صادرا عن تجربة ذات ارتباط وثيق بالدين وبمبلّغ رسالة الإسلام، يسعى في هذا المقام إلى إضفاء صفات وصور المثالية الدينية على هذه الشخصية، وأن يصدر في هذه الصور- بلا شك- عن عاطفة دينية صادقة، فإن حاجته إلى المرجعية الدينية -والقرآنية تحديدا- تغدو أمرا أكيدا.

ومن المنابع الدينية التي استرفد منها الشعراء صورهم، العالم الصوفي بإمداداته الفسيحة، حيث استلهموا منه ما يلبي مقصَدهم في تشكيل صورة متسامية لشخص الرسول(ﷺ).

بالإضافة إلى هذين المنبعين الأساسيين، نلتقي بمصدر آخر، شكّل بدوره فضاءً خصبا في بناء الصورة، ويتمثل في الشعر القديم، الذي كانت ملامحه واضحة على مستوى أدوات التشكيل. ومن بينها الأسلوب التصويري الذي عانق -وبقوة- ذلك الطابع القديم، فبدت بصماته واضحة من حيث طريقة تشكيل الصورة.

وعلى هذا النحو، تتحدد بوضوح منابع الصورة في القصيدة المولدية، والتي سنتبينها أكثر من خلال الاستعانة ببعض النماذج التي تؤكد حضور هذه المرجعية.

أ- المصدر القرآني

سبق أن تبيّنَ من دراسة عنصر اللغة، ما كان من حضور خاص للمعجم القرآني في صياغة النص المولدي، لا سيما عند محاولة استجماع ملامح الشخصية المحمدية ومعطياتها الخاصة والعامة.

ولا شك أن ارتباط اللغة بالصورة هو ارتباط لا يقبل الجدل، فالمعجم الشعري هو الذي يكوّن مفرداتها، ويعبر عنها. ومنه، فإن الصورة الشعرية كذلك قد استمدّت أحد أهم منابعها من القرآن الكريم، واستوحى الشعراء في ذلك حشدًا من الصور القرآنية، سواء تعلق الأمر بوظيفة الإقناع، أو بتحقيق المتعة الجمالية بحضور الصورة القرآنية داخل البوح الشعري.

ومن أمثلة ما نستحضره في هذا المقام، قول ابن الخلوف مصوّرًا حالة الخلق، يوم ترتج الأرض رجتها الكبرى معلنة قيام الساعة، إذ يسكنهم رعب وفزع شديد يفضي بهم إلى حالة من الذهول وغياب الوعي. فيقول:[1]

تَـــرَاهُمْ سُـــكَارَى هَـــائِمِينَ وَمَـــاهُم   ســـكارى ولكـــنّ عَـــذَابَ اللهِ يُهَـــيِّمُ

حيث استحضر الشاعر هذه الصورة من قوله تعالى: ﴿ يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد ﴾.[2]

وفي نقله لمشهد "قوم عاد" وقد حل بهم العقاب الإلهي، لاذ بالتصوير القرآني قائلا:[3]

أو قَـوْمَ لُـوطٍ وعَـادٍ إِذْ طَغَـوا وَبَغَـوا   صَـارُوا كَنَخْـلٍ رَمَـاهُ الـرِّيحُ فانْصَفَحَـا

حيث عادت به الذاكرة إلى قوله تعالى : ﴿ وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما وترى القوم فيها صرعى كأنهم أعجاز نخل خاوية ﴾ [4].

وإن كانت الصورة لدى الشاعر هنا لا ترقى إلى مستوى ما تشيعه الآية من إيحاء، إذ تمثل كلمة " خاوية" في الآية عمق المعنى، ومصدر الإشعاع في الصورة، فهي تحيل على دلالتين: في الأولى تأكيد على ضعف الخلق أمام قدرة الله وقوته. وفي الثانية إيحاء بهول العاصفة، ودرجة العقاب.

وفي قصيدته "اللامية" يعيد صياغة الصورة القرآنية، والتي تنقل إلينا مشهد ابرهة الحبشي واتباعه، وقد لقي مصيره المشؤوم حين عزم على هدم الكعبة، فقال:[5]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص188.
(2) الحج ،آ 2.
(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 312.
(4) الحاقة، آ 6-7.
(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 91.

جَـاءُوا بِكَيْـدٍ لِهَـدْمِ البَيْـتِ فانْقَلَبُـــوا   عَلَـى الوُجُـوهِ كَعَصْـفٍ وَهْـوَ مَاكُـولُ

حيث شبه حالة جيش أبرهة - وقد حل به العقاب الإلهي- بزرع أكلته الماشية وداسته بالأقدام فسوّته بالأرض. وهو في هذا يلتفت إلى قوله تعالى: ﴿ فجعلهم كعصف مأكول ﴾ .[1]

وفي سياق مدحه لصحابة رسول الله (ﷺ) والإشادة بتضحياتهم في سبيل إعلاء كلمة الإسلام، وما ينتظرهم من ثواب، يستعين بالمجاز القرآني، قائلا: [2]

شَـــرَوْا بِأَنْفُسِهِـــمْ فِي اللهِ جَنَّتَـــهُ   فَاسْتَوْجَبُوا الفَوْزَ لَمَّا إنْ رَضُوا التَّلَفَا

فقد استخلص هذه الصورة المجازية الواردة في الشطرة الأولى من البيت، من قوله جل شانه: ﴿ إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَ أَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالْإِنجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُوا بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُم بِهِ وَذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴾ .[3]

ومن الصور المستوحاة من المصدر القرآني، قول أبي القاسم البرجي مصوّرًا توقيت الإسراء:

سَـرَى وجُـنْحُ ظَـــلاَمِ اللَّيْـلِ مَسْـدَلٌ   والنَّجْمُ لا يَهْتَدِي فِي الأفقِ سَارِبُهُ[4]

وهو يوافق قوله تعالى: ﴿ سبحان الذي أسرى بعبده ليلا ﴾ .[5] حيث انطلق في تصويره لتوقيت تلك الرحلة المقدسة من الخطاب القرآني، ثم اجتهد في تنمية الصورة وتشكيلها بما يوافق مقتضيات هذا الخطاب.

أما ابن الخطيب، فقد بدا له الرسول (ﷺ) في صورة غيثٍ ورحمةٍ منّ بها الله على عباده، ورأى فيه – بما كلّفه الله- نورا يهدي إلى النهج الصحيح حيث قال: [6]

أَيُّ غَيْـــثٍ مِـــنْ رَحْمَـــةِ اللهِ هَـــامِ   وَسِـــرَاجٍ بِهَدْيِـــهِ وَضَّـــاحِ

---

(1) الفيل، آ: 5.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 113.

(3) التوبة، آ: 111.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297.

(5) الإسراء، ج آ: 1.

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

وهو في هذا يستلهم معالم الصورة من قوله تعالى: ﴿ وما أرسلناك إلا رحمة للعالمين﴾ (1)
وقوله جل شانه: ﴿وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا﴾ .(2)

ويغوص الثغري في عمق الذاكرة القرآنية ليستقي منها صورة تجسد حاله الخلق يوم الحشر، وقد ضاق بهم الحال، واشتدّ بهم الكرب. وهو كربٌ يشيب الواصي – على حدّ تعبيره- أوحت الصورة إيحاءً عميقا بذلك الموقف العسير. يقول: (3)

يَسُومُ الـوَرَى كَرْبٌ يُشِيبُ النَّوَاصِيَـا   لَـدَى مَوْقِـفٍ يَـوْمَ الحِسَـابِ وَهَوْلِـهِ

فمصدر هذه الصورة، هو قوله تعالى، مصورا هَوْلَ ذلك اليوم العصيب: ﴿ فكيف تتقون إن كفرتم يوما يجعل الولدان شيبا﴾ .(4)

ولعل في هذه النماذج ما يؤكد التفات الشعراء للمنبع القرآني في تشكيل صورهم. وهو مصدر زودهم بكثير من ملامح الصورة التي تنسجم وطبيعة المضمون الديني الذي تنطوي عليه القصيدة المولدية.

ب- العالم الصوفي

شكل العالم الصوفي بما يتضمن من أفكار ومفاهيم وتصورات، تتصل بالذات المحمدية منبعا هامًا أفاد منه شعراء المولديات أيّما فائدة في مجال بناء الصورة، خاصة فيما يتعلق بالحقيقة المحمدية، وتحديدًا، "نظرية النور المحمدي"، التي ترجع أصل النبي محمد (ﷺ) إلى طبيعة نورانية أزلية وجدت قبل كل وجود، بما في ذلك آدم عليه السلام. وأنّ هذا النور القديم، انتقل في أصلاب الأنبياء إلى أن ولد مع محمد (ﷺ) .

وقد لقيت هذه الفكرة من الرواج ما مكن لها في أذهان الشعراء ووجدانهم خيرَ تمكين. وجعلها تلقي بظلالها في سائر أغراض الشعر الديني، على امتداد العصور واختلاف البيئات. ومنه شعر المولديات الذي استجاب لمضمون هذه النظرية، فامتد تأثيرها إلى مجال الصورة، بحيث استضاءت كثيرا بهذا النور المحمدي. ولأجل هذا نجد أن الشعراء أول ما يتطرقون

---

(1) الأنبياء، آ: 108.
(2) الأحزاب، آ: 46.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 3 195، ص2.
(4) المزمل، آ: 17.

لحدث الميلاد النبوي، يشيرون إلى ذلك النور الذي لاح في الأفق لحظة الولادة، فأضاء قصور بُصْرَى بأرض الشام. ومما نستدل به في هذا المقام قول لسان الدين ابن الخطيب:[1]

لِمَوْلِـدِكَ اهْتَـزَّ الوجُـودُ فَأَشْرَقَـتْ قُصُورٌبِبُصْرَى أَضَاءَتِ الهَضْبَ وَالوَهْدَا

ويقول أبو حمو موسى الزياني :[2]

وَأَشْرَقَـتِ الأَفَـاقُ بِالنُّـورِ عِنْدَمَـا بَـدَا وَجْـهُ المُرْسَلِـينَ وَلاَحَـا

فقد قرن الشاعران مولد النبي(ﷺ) بهذا النور المقدس الذي اعتقد به الصوفية، وجعلوه معدن الرسول (ﷺ) المتميز، وطينته الخاصة. ومن هنا تعلق الشعراء بهذا المصدر النوراني واتخذوه موردًا يغرفون منه ما يسعفهم في بناء الصورة متعالية للرسول (ﷺ)، على النحو الذي يقول به ابن الخلوف في ميميته:

وَهْوَ الذِي صِيغَ مِنْ نُورِ الجَمَـالِ وَمِـنْ نُورِ الجَلاَلِ، فَحَازَ الفَخْرَ وَالعِظَمَـا [3]

وبهذا غدا تشبيه الرسول (ﷺ)، والتَّكنية عنه بالنور، والبدر والقمر، والشمس، والكواكب، والسراج، والنجوم، وما إلى ذلك من مصادر النور ومشتقاته، يشكل تقليدا راسخا درجوا عليه، وشاع شيوعا لافتا في صورهم.

ومن النماذج التي تستوحي هذا الملمح الصوفي، قول الثغري التلمساني:[4]

شَمْسُ الرِّسَالَـةِ وَالنُّبُـوَّةِ وَالهُـدَى بَـدْرُ الجَلاَلَـةِ، نُورُهَـا المُتَجَسِّمُ

وبدوره ابن الخلوف يستلهم من هذا المصدر النوراني، منوّهًا بالذات المحمدية، متعاليا بمقامها، فيقدم لنا الرسول(ﷺ) في صورة البدر، واتباعه في هيئة "النجوم" تحفُّهُ، وكأنها تستمِدُّ من نوره. فقال:[5]

كَأَنَّـهُمْ نُجُـومٌ حَـوْلَ بَـدْرٍ جَلَـتْ أَنْـوَارُهُ لَيْـلَ الأَعَـادِي

وبهذا يتضح أنَّ عالم النور ومشتقاته قد شكل مادة خصبة لصياغة صورة متميزة للذات

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 478.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج 2، ص 99.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 44.

(4) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 171.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 478.

المحمدية.

وبالإضافة إلى هذا المنبع، فإن شعراء المولديات استلهموا ملمحًا صوفيا آخر، وصاغوا منه صورا تفيض بمشاعر الشوق والحنين، والتقديس لمواطن الرسول الطاهرة. إنها صورة الحاج، أو الزائر لتلك البقاع،وهو ينحني ليقبّل معالمها وآثارها أو يُمَرّغ الخدّ في ترابها المبارك، الذي لامس أخمص قدمي الرسول (ﷺ). فالقارئ للشعر المولدي، يلتقي بكثير من الصور التي تستوحي هذا المشهد الصوفي، على غرار ما نجد مثلا في قول ابي عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي، وهو يُمَنّي النفسَ ويعد أن لو حَلَّ بتلك البيئة الطاهرة ليُعَفِّرَنَ الخد في ثراها:[1]

يَـا لَيْتَنـي زَائِـرٌ إلَيْـهِ ... أَطْـوِي لَـهُ البِيـدَ والسَّبَاسِبْ
أُعَفِّـرُ الخَـدَّ فِي ثَـرَاهُ ... وَ أُرْسِـلُ الأَدْمُـعَ الأَسَاكِبْ

أما الثغري التلمساني فيعِدُ بتقبيل ما وسعَهُ من تلك المعالم المقدسة:[2]

فَيَـا لَيْـتَ شِعْرِي هَـلْ أَرانِـي بِرَبْعِـهِ ... أُقَبِّـلُ مِـنْ آثَـارِهِ مَـا أُقَابِـلُ

ويوحي من هذا المنبع الصوفي، يبدع ابن الخلوف صورتين موحيتين اعتمد فيهما التشخيص ليعرب عن حرقة شوق، ولهفة للزيارة في فيض من المشاعر المتأججة. فقال مخاطبا أحد المُيَمِمِينَ صوب البقاع المقدسة :[3]

وَمَـرِّغْ أَعَـالِي الوجْـه فِي صـفحة الثرى ... وقَبِّـلْ بثَغْـرِ الدَّمْـعِ خَـدَّ المَرَابِـعِ

وبهذا، تتضح مشاركة المصدر الصوفي في صياغة الصورة الشعرية للقصيدة المولدية، حيث جاد هذا النّبع الفيّاض على الشعراء بمادة تصويرية ثرية مكّنتهم من إبداع صور موحية عبرت بدقة عن مشاعرهم ورؤاهم. وزودتهم بما يُلَبّي حرصهم على رسم صورة متسامية للشخصية المحمدية.

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 74.

(2) المصدر نفسه، ص 69.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص351.

جـ- الشعر العربي القديم

يعد التراث الشعري العربي القديم مصدرا من أهم مصادر الصورة في الشعر المولدي. وقد سبق أن تبيَّن في مواضع مختلفة من هذه الدراسة أن للنصّ الشعري القديم سلطانه وبصماته الواضحة في القصيدة المولدية، سواء على مستوى البناء الخارجي – هيكل القصيدة- أو من حيث البناء الداخلي، أقصد أدوات التشكيل الشعري. وقد اتضح من دراسة اللغة مثلا، حجم هذا التأثير والحضور.

وفي مجال الصورة، يلتقي القارئ للشعر المولدي بملامح الصورة القديمة، سواء من حيث جزئيتها، وبساطتها، وقربها، أو من حيث لغتها المعبرة عنها، وكذا مادتها التي تتشكل منها، فهي البيئة العربية بصحرائها، وحيوانها، ونباتها. وظواهرها الطبيعية، من مطر، وسحاب، وبرق، ورعد. ومظاهر الحياة فيها، بعاداتها وتقاليدها وقِيَمِهَا، ومختلف مكوناتها وعناصرها مما تقع عليه العين وتدركه الحواس والنماذج على ذلك أوسع من أن يحيطها الحصر، ولنا أن نقف عند بعض منها للتمثيل –فقط- على حضور هذا الطابع القديم في صياغة الصورة الشعرية المولدية. فمن أكثر هذه الصور الشعرية شيوعا، تشبيه الممدوح بالأسد في الشجاعة والإقدام، كما في قول ابن الخلوف مشيداً بشجاعة الرسول (ﷺ) وأتباعه:[1]

لَيـْـثٌ يَـقُــودُ أُسْـــدًا تَبَــارَتْ   بعـــوَالٍ رِمَاحُهَـــا لَـــنْ تُبَــارَى

ومنه قول ابن زمرك في مدح الغني بالله محمد الخامس سلطان غرناطة:[2]

غَــوْثُ الــبِلاَدِ وَلَيْــثُ مُسْـتَجَرِ القَنَــا   يَــوْمَ الطِّعَـــانِ وَفَــارِجُ الغَمَّـــاءِ

وقول أبي القاسم عبد الله بن يوسف في السلطان المريني أبي فارس عبد العزيز:[3]

فِي اللَّيْــثِ مِــــن وَثَبَاتِـــهِ وَثَبَاتِـــهِ   شَبَـــهٌ يُقَـــرُ بِفَضْلِـــهِ ضِرْغَامُهَـــا

وبذات التشبيه يرسم الثغري التلمساني للسلطان الزياني أبي حمو موسى الثاني صورة تنحو منحى المبالغة،حين جعل شجاعة الليث تقصر أمام شجاعة ممدوحه، فقال:[4]

وَسَــطَا فَأَيْــنَ اللَّيـْـثُ مِــنْ إِقْدَامِــهِ   فِي الحَــرْبِ عِنْــدَ تَزَلْــزُلِ الأَقْــدَامِ

---

(1) المصدر السابق، ص 141.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص 365.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص213.

ومثلما استعانوا بالأسد في تشكيل صورة الشجاعة والإقدام لمدح السلطان قائد الجيوش وحامي حمى الوطن، فقد أشادوا أيضا بقوة الجيش وقدموه في صورة تزرع الرُعْبَ، وتنذر بالهلاك، حيث شبهوه بالبحر في حال هيجانه، وجعلوا حركة الأجنحة فيه (الصفوف) مماثلة لحركة الأمواج المتلاطمة. وهي لوحة فنية تعود بنا إلى لوحات أبي الطيب المتنبّي، الذي تفنَّنَ في إبداعها، مخلّدا سيرة سيف الدولة الحربية. فمن أمثلة هذا الاستلهام، قول الثغري التلمساني:[1]

بَعَثْتَ بِجَيْشِ النَصْرِ كَالبَحْرِ لِلْعِدَا ... تَدَافَعُ كَالأَمْوَاجِ فِيهِ الجَحَافِلُ

ومنه قول ابن زمرك:

حَيْثُ الكَتَائِبُ قَدْ تَلاَطَمَ مَوْجُهَا ... وَتَدفَّقَتْ فِيهَا الخُيُولُ سُيُولاَ[2]

ومن الصور التي جاد بها تراث المتنبي الفنّي، تلك التي تقدم الحاكم القائد وسط هول المعركة وأجواء الهلاك، حين تتأزم النفس وتسود الوجوه، وتتوتر الأعصاب، تُقَدِّمُهُ حينها، بَاسِمَ الثغر مشرق المُحيّا، هادئ النفس. فهذه صورة سيف الدولة الحمداني إذا حمي الوطيس وتعالى مثار النقع واحلولكت الأجواء.[3]

وهي التي استعارها عبد الله بن لسان الدين ليخلعها على سلطان غرناطة قائلا:[4]

تَلْقَاهُ فِي يَوْمِ الكَرِيهَةِ والوَغَى ... وَالخَيْلُ عَابِسَةٌ أَغَرٌ وَسِيمَا

كما أوحت للشاعر الثغري التلمساني بالقول:[5]

وَخَفَى النَّهَارُ بِلَيْلِ نَقْعٍ أَغْبَرٍ ... وَبَدَتْ كَمِثْلِ نُجُومِهِ خُرْصَانُهُ
تَلْقَى الخَلِيفَةَ عِنْدَ ذَلِكَ بَاسِمًا ... يَفِي الطُّغَاةَضِرابُهُ وَطِعَانُهُ

وإذا كنا نلتقي بلوحة المتنبي في البيت الثاني، فإن الصورة في البيت الأول تحيلنا أكثر

---

(1) المصدر السابق، ص71.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص480.

(3) وذلك حيث يقول المتنبي: تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً *** وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ المتنبي، ديوانه، دار الجيل- بيروت (د-ت) ص 387.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص290.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص46.

على تلك التي أبدعها بشار بن برد، في قوله: [1]

كَأَنَّ مَثَارَ النَّقع فَوْقَ رُؤُوسِنَا وأسْيَافَنَا لَيـْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ

فوجه الالتقاء بين صورتي عبد الله بن لسان الدين وبشار بن برد، هو في تشبيه شيئين بشيئين؛ حيث شبه غبار المعركة الذي يعلو الأفق – في سواده وقتامته- بعتمة الليل البهيم. وقطع السلاح المتهاوية على الرؤوس، - بما في ذلك السيوف والرماح- وشبهها في بريقها الذي يلوح منها بكواكب أو نجوم تُشعُّ وسط ذلك الظلام.

ومن الصور القديمة التي استدعاها شعراء المولديات، تشبيه الممدوح في كرمه بالبحر، والغمام، والسحاب. على شاكلة قول ابن الخلوف منوّها بهذه الصفة في شخص الرسول (ﷺ): [2]

هُـوَ الغَيْـثُ، لا واللـهِ هُـوَ أَجْـوَدُ مِـنَ الغَيـْثِ فِي بَـذْلِ النّـوَالِ وَأَكْـرَمُ

أما عبد الله بن لسان الدين فرأى في كفّي ممدوحه، الغني بالله، غيومًا تمطر النعمة على الرعية، إذا ما أمسكت السماء، وضاق بهم الحال. فقال: [3]

وَتَخَـالُ كَفَّيْـهِ إِذَا شَـحَّ الحَيَـا افقًـا بِحَامِيَـةِ الغُيُـوثِ غُيُومَـا

ويرى الثغري التلمساني ممدوحه أبحرًا في سعة الجود والعطاء، قائلا: [4]

لئن كَـانَ بَحْـرًا فِي العُلُـومِ فإنَّ فِي بنَـانِ يَدَيْـهِ للنّـدى ابحـرًا عَشْـرًا

ويعد التشبيه بالبدر، والشمس، والنجوم، والكواكب ملمحا من تقليد شعري دَرَجَ عليه شعراء المولديات، سواء في مجال التغزل بالمحبوب، أو في وصف المدوح. ومن أمثلته قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري، مشبها وجه الملك بالبدر في تهلّله واستضاءته ليلة الاحتفال بالمولد النبوي: [5]

وَلَـمْ يَكُـنْ يَـا امِـيرَ المُؤمنـينَ بِهـَا إلاّ مُحَيَّـاكَ مِـنْ بَـدْرٍ نُطَالِعُـهُ

---

(1) ابن رشيق العمدة، ج1، ص291.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص177.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص299.

(4) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص219.

(5) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 90.

ومنه قول ابن الخلوف جامعا في تشبيهه بين ثلاثة عناصر مستوحاة من مادة الصورة القديمة في وصف الحبيب، وهي : غصن البان، والبدر، والشمس، قائلا: [1]

كَأَنَّـهُ غُصْـنُ بَــانٍ حَامِـلٌ فَلَكًــا   والبــدر والشَّـمْسُ فِي خَدَّيْـهِ زَهْـرَاتُ

وفي عالم الشمس، والنور، والضياء، تفرض صورة النابغة المعروفة في مدح ملك الغساسنة سلطانها على الشاعر يحيى بن خلدون الذي يصدر – بلا شك- عن أفق خيال هذا الشاعر في قوله:

هُـوَ القُطْـبُ وَ الأَفْـلاَكُ شُـهْبُ سَـمَائِهِ   وَهَـلْ دَارَتِ الشُّـهْبَانُ إِلاَّ عَلَـى القُطْـبِ
فَمَـنْ ذَا كَمُوسَـى أَوْ يُضَـاهِي جَلاَلَــهُ   وَ هَيْـهَاتَ للشَّمْسِ المُنِيرَةِ من تَـرْبِ [2]

ومن الصور القديمة في النص المولدي، تصوير حالة الهدم والخراب في الديار، والإشارة إلى فعل (الدهر/ الزمن) كقوة تدمير. كما في قول عبد الرحمن بن خلدون: [3]

عَبَثَـتْ بِهَـا أَيْـدِي البِـلَى وَتَـرَدَّدَتْ   فِي عَطْفِهَــا لِلــدَّهْرِ أَيُّ خُطُــوبِ

ومنه قول ابن الخلوف : [4]

فَيَــا أَرْبُعًــا رَضَــتْ نَجْـمَ رِيَاضِـهَا   تَلاَعَــبُ فِيهَــا شَمَــالٌ وَ جَنُــوب

فهو بهذا يستدعي صورة امرئ القيس في سياق تعبيره عن فعل عوامل الطبيعة في الطلل وقد تناوبت على ساحة الدار، ريح الجنوب والشمال، إحداهما تطمس والأخرى تعرّي، وكأنما هو عبث بالمكان.

اما في سياق الغزل، فمن الصور التي عانقت أسلوب القدماء واستوحت من خيالهم تلك التي تُقَدّم المحب في صورة البطل المغامر، بل الأسطوري أحيانا، حيث يتحدّى الحرّاس والجيوش ولا يبالي بالمخاطر والأهوال. وهو مشهد يعيدنا إلى قصص عمر بن أبي ربيعة، أو إلى مغامرات امرئ القيس الغرامية، والتي نقتطف منها قوله مخاطبا صاحبته، وقد توجّست خيفة من

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص260.
(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص233.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص 504.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص408.

اهلها: [1]

فقلت يَمِينَ اللهِ أَبْرَحُ قَاعِدًا ولَوْ قَطَعُوا رَاسِي لَدَيْكِ وَأَوْصَالِي

إلى أن يقول، قاصدا بخطابه، زوجها: [2]

ايَقْتُلُنِي وَالمَشْرِفِيُّ مَضَاجِعِي وَ مَسْنُونَةٌ زُرْقٌ كَأَنْيَابِ أَغْوَالِ

وقوله من المعلقة:

تجاوزت أَحْرَاسًا إِلَيْهَا وَ مَعْشَرًا عليّ حِرَاصًا لَو يُسِرُّونَ مَقْتَلِي[3]

حيث نلتقي بمثل هذه الصورة المتعالية في قول الأمير إسماعيل بن الأحمر: [4]

أَزُورُ وَلَوْ أَنَّ السُّيُوفَ شَوَاهِرُ وَ أَدْنُو و لَوَ أَنَ الجَحِيمَ مَزَارُهَا

وكذا في قول ابن الخلوف : [5]

وَأَغْشَى حِمَى لَيْلَى وَإِنْ كَانَ قَيْسُهَا أَعَدَّ لِمَنْ يَخْشَاهُ جَيْشًا عَرَمْرَمَا

وفي مجال وصف مطية الرحلة، نلتقي أيضا بمعالم الصورة الشعرية الجاهلية. ومن أبرزها، تشبيه الناقة بالسفينة، وهي صورة كثيرا ما تداولها شعراء الجاهلية في مقطع وصف الظعائن [6] . ونمثل هنا بقول عبد الله بن لسان الدين: [7]

سَفَائِنُ آلٍ طَوَاهَا السُّرَى وشَقُّ الحُزُونِ وقَطْعُ السُهُول

وانطلاقا من هذه النماذج التي سبق تقديمها في سياقات مختلفة، يتأكد لقارئ الشعر المولدي مدى تشبث أصحابه بالأسلوب التصويري القديم، إن على مستوى الصورة، أو طريقة

---

(1) امرؤ القيس، الديوان: 141 .

(2) المصدر نفسه: 142.

(3) المصدر نفسه: ص39.

(4) ابن الأحمر: نثير فرائد الجمان، ص378.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص323.

(6) من ذلك، قول لبيد:

كَسَفِينَةِ الهنديِّ طَابَقَ دَرْأَهَا بِسَقَائِفٍ مَشْبُوحَةٍ وَ دِهَانِ

– لبيد بن ربيعة، الديوان، دار صادر بيروت، ص 208.

(7) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص290.

صوغها وتشكيلها، ولغتها المعبرة عنها، وهو ما يعكس إمعانا واضحا في طلب الصورة القديمة، والامتثال لتقاليدها الفنية التي أرسيت مع شعراء العرب الأوائل في الجاهلية.

2- أنواع الصورة

إن الحسية هي طبيعة الصورة، وطبيعة الشعر ذاته، كما سبق أن تبيّن مع نص حازم القرطاجني، في أن الأقاويل الشعرية تقوم على التخييل، الذي بدوره تابع للحس، وهو الراي السائد في البيئة النقدية والبلاغية، سواء عند القدماء أو لدى المحدثين.

. فعند معالجة الرُماني لمشكلة الإعجاز في القرآن الكريم[1]، استوقفه الأسلوب التصويري فيه، وشدّ انتباهه في هذا الأسلوب ما يعتمد من تقديم للمعنوي بالحسي، وعدّه مظهرًا من مظاهر الإعجاز بالنظر إلى قوة التأثير التي تحققها الأوجه البلاغية المعروفة في المتلقي، عند إخراجها للشيء العقلي المعنوي في صورة حسية. ومن هنا شدّد على بلاغة التشبيه والاستعارة واهميتها في أداء المعنى .

ولقد وقف جابر عصفور عند موضوع الإخراج الحسّي للمعنى مُطوّلاً[2]مبينا اهمية هذا الجانب، وإلحاح القدماء عليه، ابتداء من الجاحظ إلى أن انتهى إلى عبد القاهر الجرجاني. هذا الأخير الذي تقتطع من كتابه " أسرار البلاغة " نصًّا يؤكد فيه بلاغة التصوير الحسي، وما يؤديه من وظيفة فنية ومعنوية، وما يولّد من إثارة واستجابة لدى الملتقى. يقول: "إن أنس النفوس أن نخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مُكنّى، وأن تَردُّها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه اعلم، وثقتها به في المعرفة احكم، نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع وعلى حد الضرورة يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام ". [3]

ثم يضيف معللا لأهمية التقديم الحسي، وتناغمه مع طبيعة النفس البشرية، وان المبدع في ذلك والمتلقي على السواء، يحققان من خلاله نوعا من الإشباع للحنين إلى الطفولة، فيقول: "ومعلوم أن العلم الأول اتى النفس اولا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والروية،

---

(1) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، ص261 إلى 265.

(2) ينظر: الفصل الرابع كاملا من كتاب الصورة الفنية.المرجع نفسه ص 255 إلى 307.

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 102.

فهو إذن امس بها رَحِمًا، واقوى لديها ذمما، واقدم لها صحبة، وآكد عندها حرمة". [1]

إن التعبير الحسي على هذا الأساس هو نوع من الإشباع للحنين إلى الأصل، أو إلى الطفولة الإنسانية. وإلى هذا مَرَدُّ أنسه ومناط اهميته.

وفي الدراسات الحديثة للصورة، نلتقي بحشد من الأحكام تعيد أهميتها إلى قدرتها على التجسيم المعنوي. وتجعل الحسية من طبيعتها، وبالتالي من طبيعة الشعر.[2] وأنها إذا لم تعتمد الحسي فقدت مبرر وجودها.[3] يقول الولي محمد مؤكدا على أهمية الحسية في الصورة، وبالتالي في تشكيل الشعر: "إنها [الحسية]جوهر العمل الشعري واستراتيجية الشاعر الكبرى... وربما سميت الصورة صورة لأنها تقدم صورة حسية مقابل شيء قد يكون مجردا ". [4]

وإذا كان قد تأكد لنا أن الحسية هي طبيعة الصورة وجوهر الشعر، فإن التشبيه والاستعارة أو المجاز بعامة في رأي النقاد والبلاغيين العرب، ولاسيما القدماء هي وسائل وأدوات التقديم الحسي للمجرد، ورأوا –بالتالي- أن الصورة تنحصر في هذه الأوجه البلاغية. [5]

وعلى أساس من هذا التصور ستكون معالجة الصورة في النص المولدي، وذلك اعتبارًا لطبيعته التقليدية، حيث إن طبيعة الصورة في القصيدة المولدية تستجيب إلى حدٍّ بعيد لمفهوم النقاد القدماء على مستويات عديدة، ستتضح من خلال التعامل مع النماذج الشعرية.

والباحث في الشعر المولدي، يجد أن الصورة من حيث طبيعتها وأدواتها، تتوزع على محورين كبيرين: المحور الأول، تمثله الصورة البيانية بأنواعها المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية. والثاني يتعلق بالصورة البديعية التي بدورها تسجّل حضورًا واسعا في هذا الشعر.

---

(1) المصدر السابق، ص102.

(2) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 128-129.

-و- ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 28.

-و- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص 32.

(3) ينظر: محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان 1990، ص 253.

(4) المرجع نفسه، ص252.

(5) ينظر: عثمان عبد الفتاح، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب ، مصر، 1998، ص، 154، 160 وينظر أيضا: البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، الدراسة في أصولها، وتطورها، ط3، دار الأندلس، بيروت،لبنان،1973،ص 15. وينظر: ساسين عساف، الصورة الشعرية، ص 65-66

2- 1 الصورة البيانية

المقصود بالصورة البيانية، كما هو معروف في التراث النقدي والبلاغي، تلك التي تقوم على الأوجه البلاغية، كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز بأنواعه. وهي - كما سبق الذكر- الأدوات التي تُمكّن الشاعر من التعبير عن فكرة أو إحساس، أو معنى مجرد، بطريقة حسية تؤدي إلى الإبانة والتوضيح.

غير أن القدماء، وإن كانوا على وعي بقيمة التقديم الحسي للمعنى، فإنهم اقتصروا في تقسيمهم للصورة على جانبها الشكلي فحسب، وما يمكن أن تحققه من مقاربة بين طرفيها، دون أن يربطوا ذلك بالعاطفة. فاستهواهم مثلا، التشبيه المتعدد داخل البيت الواحد، حتى وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النفسية [1]. وتلك –بلا شك– نظرة لا تنصف الصورة كل الإنصاف، بل تجرّدها من إحدى أهم خصائصها، وتجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها كاملة من حيث إحداث الاستجابة التامة والأثر العميق في المتلقي. ذلك أن وظيفتها لا تقف عند حدود إثارة المتعة فحسب.

من هنا، نصّت الدراسات الحديثة على أهمية العاطفة والمشاعر، والأجواء النفسية في تشكيل الصورة، على اعتبار أن التصوير الشعري لا يعني نقل الواقع كما هو. وإنما ينقل رؤية الشاعر للواقع. إنه إعادة خلق وتشكيل له من جديد، وذلك بما يضفي الشاعر على ذلك النقل والتصوير من ذاته ومن ظلاله النفسية وحالاته الشعورية. يقول محمد حسن عبد الله: "الشاعر في إعادة خلقه للواقع لا يتوقف عند الشيء كحقيقة مستقلة وإنما يعيد خلقه بطريقة تشمل الشيء وجوانب الإثارة الحسية التي تصله بهذا الشيء، ويشمل كل حقائق التجربة والطابع المزاجي للتجربة. "[2] وهو بهذا يؤكد على عنصر العاطفة، وكذا على ربط الصورة بالمبدع وبطبيعة التجربة. وفي ضوء هذا المفهوم، نحاول أن نستكشف معالم الصورة البيانية في النص المولدي، وإلى أي مدى نجحت في التعبير عن التجربة؟ وما مدى استيعابها لحمولة المشاعر والعواطف التي تنطوي عليها الذات المبدعة؟ وما مستوى العمق الذي تحقق للصورة الشعرية المولدية في أنواعها البيانية المذكورة؟.

---

(1) ينظر : البطل علي، الصورة في الشعر العربي، ص 21.

(2) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص34.

أ- الصورة التشبيهية

إن المتفحص للتراث النقدي والبلاغي لا شك يلتقي بتلك الهالة والعناية الخاصة التي أحيط بها التشبيه، بالكيفية التي جعلته أحد أهم أركان الشعر، وغرضا من أغراضه؛ فأغراض الشعر عند قدامة، هي: " المديح، والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف، والتشبيه ".[1] وحصرها الرُماني في خمسة، هي: " النسيب، والمدح، والهجاء، والفخر، والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف".[2] وينقل ابن رشيق بهذا الشأن ما نصه: "وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر، والاستعارة الرائقة، والتشبيه الواقع. وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن".[3]

فهؤلاء وإن قصدوا إلى الصورة بالأوجه البيانية، فإنهم يولون الأهمية الأولى للتشبيه، ومن بعده، الاستعارة. حيث ظل الأمر كذلك، على الأقل إلى غاية عصر عبد القاهر الجرجاني، الذي ارتقى بالاستعارة إلى المستوى الذي زاحمت فيه التشبيه هذه المكانة، وقاسمته هذه العناية.

ومن مظاهر فتنه القدماء بالتشبيه أنهم اتخذوه أساسا للمفاضلة، كما هو الشأن مثلا في تقديم الشاعر امرئ القيس. وقد رأوا في هذا الشكل البياني دليل الفطنة والحذق، وعلامة القدرة على التمييز والوعي بطبيعة العلاقة بين الأشياء واكتشاف الروابط بينها. وفي ذلك ما يتطلب الجهد وإعمال الفكر، وفيه أيضا ما يعكس قيمة هذه الأداة. يقول ابن رشيق: "وأشدُ ما تكلفه الشاعر، صعوبة التشبيه، لما يحتاج إليه من شاهد العقل واقتضاء العيان".[4]

ومن أسباب التعلق بالتشبيه لدى القدماء أنه يمثل الصورة البلاغية التي تحافظ على إقامة الحدود بين الأشياء، فتوافق – بذلك- العقل والمنطق. على عكس الاستعارة التي تعبث بتلك الحدود.

على أن مصدر الفتنة بالتشبيه لدى النقاد والبلاغيين لا يمكن أن تنفصل عن فتنة الشعراء القدامى به، فكثيرا ما تنافسوا فيما بينهم للظفر بالتشبيه المبتكر الطريف. ولنا أن نذكر هنا موقف الشاعر البحتري الذي تناقلته العديد من كتب النقد والبلاغة، والذي

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص91.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص 120.

(3) المصدر نفسه، ج1 ص122.

(4) المصدر نفسه، ج1، ص 285.

يسجل إعجابه الكبير بتشبيه امريء القيس المتعدد[1]، إلى درجة ان شكل لديه هاجسًا وانشغالاً إلى أن أتى بمثله، بل وتفوق عنه في رأي كثير من النقاد.

ففي هذا الموقف ما يقوم دليلا على شغف القدماء، نقادًا وشعراء بالصورة التشبيبهية.

أما عن حد التشبيه، فتعريفات القدماء له تلتقي في كونه: مقاربة ومشابهة بين الأشياء وليس مطابقة واتحادا . يقول قدامة: " إنه من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه وبغيره من كل الجهات؛ إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة اتحدًا، فصار الاثنان واحدا ". [2]

ويرى ابن رشيق أن التشبيه : "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه " . [3]

على أن قدامة، مع حرصه على رسم هذه الحدود بين طرفي التشبيه، واستقلال أحدهما عن الآخر، يرى أن أحسن التشبيه ما قارب دائرة الاتحاد، وتحققت فيه تقاطعات كثيرة، فكانت نقاط الاتفاق غالبة على أوجه الافتراق: " فأحسن التشبيه هو ما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد".

وهذا مذهب ابن طباطبا، الذي يرى أن قوة التشبيه تكمن في تعدّد أوجه الشبه فيه[4].

ومن علامات الجودة والاستحسان في التشبيه أن يبرهن الشاعر على قدرته في اكتشاف العلاقات بين الأشياء، وذلك من خلال الجمع بين المتباعديْن، أو بعبارة اخرى، أن يوقع شدة الائتلاف في شدة الاختلاف. وهذا ما قال به عبد القاهر الجرجاني "[5] ففي ذلك دليل القدرة والحذق لدى الشاعر، شريطة ان لا يستكره الوصف على حد تعبيره، بمعنى أن لا يقر مشابهة

---

(1) حيث ينقل ابن رشيق، أن البحتري ما قرَّ به القرار مذ سمع قول امرئ القيس، حتى صنع هذا البيت:

كَـأنَّ مَثَارَ النَّقعِ فَـوْقَ رُؤوسنـــا   وَأسيَافَنَــا لَيْـــلٌ تَهــاوَى كَوَاكِبُــهُ

أما بيت امرئ القيس، فهو :

كَأنَّ قُلُوبَ الطَّـــيرِ رَطْبًـا وَيَـابِسًـا   لَدَى وَكْرِهَا العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِــي

ابن رشيق ، العمدة، ص 290-291.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 124.

(3) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص286.

(4) ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص56.

(5) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص132.

بين مختلفين لا أساس لها ولا مرجع في العقل. يقول: " ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات في الأجناس، إنك تقدر ان تحدث هناك مشابهة ليس لها اصل في العقل. وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدقُّ المسلك إليها، فإذا تغلغل فكرك فادركها فقد استحققت الفضلَ" [1].

اما عن وظيفة التشبيه، فهي "الإيضاح والإبانة" وهذا بحكم طبيعته الحسية التي تقوم على محاكاة أشياء مجسدة في الواقع، فَتُخْرِجَ الأغمض إلى الأوضح، لاسيما في حالة تشبيه المجرد بالحسي، فالتشبيه الحسن عند الرُّماني: " هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح فيفيد بيانًا... وشرح ذلك، أن ما تقع عليه الحاسة أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أوضح من الغائب"[2]. ولأجل هذا استهجن تشبيه الحسي بالمعنوي.

وإلى جانب وظيفة التوضيح والإبانة، فإن للتشبيه وظائف أخرى، منها: "اختصار المعنى وتكثيفه"، حتى أنه عند عبد القاهر:" يختصر ما بين المشرق والمغرب"[3]. ومنها "المبالغة"، ذلك أن سبيل التشبيه:" أن تشبّه الأدنى بالأعلى إن أردت مدحه، وتشبيه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمّه."[4]

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع علامات الجودة والتشبيه لدى النقاد والبلاغيين العرب، وما أرسوه من قواعد، وشروط، ومقاييس للإصابة في هذا النوع من التصوير البياني.

على أن الأجدر بعد هذه الإضاءة المعجلة أن نحاول استكشاف ملامح الصورة التشبيهية في القصيدة المولدية، ومدى تجاوبها مع طبيعة الموضوع الدينية والتقليدية. ومستوى أدائها الفني والمعنوي.

ينبغي أن أشير بداية أن الصورة في الشعر المولدي قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشخصية المحمدية، خاصة فيما يتعلق بجانبها المعنوي. وقد سبق أن تبيّن في الدراسة الموضوعاتية[5] أن الشعراء لم يلتفتوا في مضامينهم المدحية إلى الناحية الحسية باستثناء ما كان من شاعر الدولة الحفصية، ابن الخلوف في بعض قصائده. عدَا ذلك، فإن التركيز انصبّ أساسا على

(1) المصدر السابق، ص 130-131.

(2) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص287.

(3) الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص111.

(4) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص 290.

(5) ينظر، ص 174-176 من هذا البحث.

الصفات المعنوية والمعطيات السلوكية والقيمية. كما أنهم في سياق الإشادة بليلة الميلاد النبوي، انطلقوا من الصفات المجردة التي تعلو بالمناسبة وتُعَظِّم شأنها. وكذا كان التعامل في مجال التنويه برسالة الإسلام الخالدة. وكذلك كانت أيضا العناية في مقطع مدح السلطان بالقيم المعنوية أكثر.

وعلى هذا، فإن طبيعة الموضوع في النص المولدي هي إلى التجريد أقرب، ولا شك ان لهذه الطبيعة تأثيرها في مجال التصوير. حيث يسجل القارئ لهذا الشعر غلبة الصورة التي تنطلق من المجردات؛ كالتقوى، والورع، والشجاعة، والكرم، والقداسة، والرفعة، والإيمان، والشرك. وما إلى ذلك من الصفات والقيم المعنوية، التي شكلت الطرف الأول في معادلة الصورة الشعرية المولدية.

ومن أكثر هذه الصور شيوعا، تلك التي تقوم عل تشبيه الرسول(ﷺ) بالنور ومشتقاته ومصادره، تعبيرا عن رفعته وعلو مقامه. أو عن هدايته للناس، ووضوح نهجه. أو عن حقيقته – الفلسفية- كما تصوَّرها المتصوفة.

ومن أمثلة الصور النورية التشبيهية، قول لسان الدين بن الخطيب: [1]

إِلَـى أَنْ فَـرَى اللَّيْـلُ مِـنْ نُـورِ وَجْهِـهِ ... كَمَـا شَـفَّ سُحْبٌ عَنْ سَنَا قَمَرٍ تَمَّ

فقد كانت ليلة الميلاد النبوي بما لاح فيها من نور محمد كأنها سحب بددَّها وجلاها ضوء القمر. وهو تشبيه مركَّبٌ يقارن شيئين بشيئين، الليل بالسحب، ومحمد (ﷺ) بالقمر. وما هذا النور إلا إشارة إلى علو الشأن وخصوصية المعدن. وإذا كانت أطراف الصورة تبدو في الظاهر حسية، فإن ما ينتهي إليه التشبيه في معناه البعيد، هو في الحقيقة مقارنة بين معنوي وحسي؛ بين (الظلال/ الليل والسحب)، (والهداية/ النور والقمر).

أما أبو القاسم البرجي، فقد بدت له بشرى الأنبياء المتتالية عن نبوءة محمد (ﷺ) شبيهة بعلامات الصبح البادية في الكواكب التي تتقدمه مشيرة إلى انبلاجه. يقول:

جَـاءَتْ تُبشـرنا الرسـل الكـرام بـه ... كالصبـح تبـدو تَبَاشِيرًا كواكبه [2]

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص577.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 279.

ويسعى الثغري التلمساني إلى بيان فضل محمد (ﷺ) على سائر الأنبياء والرسل، والتسامي به إلى أعلى الرتب، فتستدعي هذه الفكرة إلى مخيلته صورةً كونية، تشارك في تكوينها" الشمس" و "الدراري". يقول :[1]

نَبِيٌّ لَهُ فَضْلٌ عَلَى كُلِّ مُرْسَلٍ كَمَا فَضُلَتْ شَمْسُ النَّهَارِ الدَّرَارِيَا

حيث يبين من خلال الصورة فضل الشمس على الكواكب؛ إذ هي مصدر نورها وألقها، ليخلع هذا الفضل على المشبه الذي هو النبي محمد(ﷺ) في علاقته بالأنبياء وامدادهم بالهدي النبوي. والشاعر وإن كان قد أفاد من تلك الصورة التشبيهية التي رسمها النابغة لملك الغساسنة، فإنه- بلا شك- يتحرك أيضا في أفق صوفي، ويصدر عن مقولة مفادها أن النور المحمدي هو مصدر كل النبوات.

ونجده في نموذج آخر يُؤْثر التشبيه البليغ ليحقق قدرا أكبر من المبالغة، جامعا بين الرسول والرسالة، فرأى في هذا بدرا في الضياء وتهلل الطلعة، وفي تلك شمسًا بنور هديها ووضوح نهجها. يقول:[2]

أَبْدَى لَنَا مِنْ هَدْيِهِ وَجَبِينِهِ نُورَيْنِ: شَمْسُ ضُحًى وَبَدْرُ تَمَامِ

وهي من الصور التي تحظى بكثير من الاستحسان في التصور النقدي القديم؛ لأنها تقوم على تشبيه شيئين بشيئين[3].

ويستدعي ابن الخلوف البدر والنجوم ليعبّر عن ذلك المشهد المقدس ليلة الإسراء، وقد خرج الرسول (ﷺ) في صحبة "جبريل" و"ميكال" فخُيِّلَ للشاعر وكأنه يرى في الرسول بدرا، وفي الملكين نجمين يصحبانه، يقول:

وَسَارَ وَجِبْرِيلُ وَمِيكَالُ تَالِيًا كَمَا سَارَ بَدْرٌ بَينَ نَجْمَيْ مَطَالِعِ[4]

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص191.

(2) المصدر نفسه، ص212.

(3) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص295.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 356.

وهي صورة حسية في طرفيها، لكنها مع ذلك لا تقف عند حدود المشهد البصري. إنها تنقل إلينا أيضا عاطفة إعجاب وتقديس للشخصية المحمدية، وتجعلنا نستوحي- داخل أجواء إيمانية خالصة- ذلك المشهد المهيب من تلك الرحلة المقدسة.

وتعد المعجزات امتدادا لشخصية الرسول(ﷺ) ومعطياتها الخاصة، وهي من ابرز علامات النبوة. لذا حرص الشعراء على تقديمها في صورة ضوئية تشي بنور النبوة، وذلك على غرار ما نقرأ في قول ابن الخطيب:(1)

لَــهُ المُعْجِــزَاتُ الزَّاهِــرَاتُ كَأَنَّهَــا   بُــرُوقٌ بِآفَــاقِ اليَقِــينِ لَوائِــحٌ

حيث شبه المعجزات بالبروق التي تلوح في الأفق. ولا شك أن الصورة هنا لا تقف عند حدود البصرية والضوئية وإنما تعد بالخير واليمن الذي سيعقب هذه (البروق/ المعجزات).

ومثلما شكل عالم النور مصدرا هاما للصورة المتعلقة بالرسول(ﷺ)، فقد كان رافدا لها أيضا في مجال الثناء على رسالة الإسلام. وإن كان هذا الرافد هنا لا يكاد يرتد إلا إلى منبع واحد هو " الشمس"، فجل التشبيهات التي اقامها شعراء المولديات في سياق المدح والإشادة بعقيدة الإسلام يكون المشبه به فيها هو "الشمس". ولعلهم وجدوا فيها مبتغاهم، من حيث إنها تشكل المصدر الأول الذي تستمد منه سائر الكواكب ضياءها، بما في ذلك القمر.

ثم لما وجدوا في الشمس من قوة إشعاع، وظهور، ووضوح. وربما أيضا لاقترانها بالنهار الذي يحيل -دلاليا- إلى الهدى. وغير ذلك من التأويلات التي تصبُّ في هذا الاتجاه.

حتى ان هناك من استعان بالشمس والنهار معا في بناء صورة تشبيهية تؤكد صفة الوضوح في نهج رسالة الإسلام وحجتها الساطعة، كما في قول إسماعيل بن الأحمر:(2)

يقيم عبد الله بن لسان الدين صورة للهدي الإسلامي وقد شُرِّفت به مواطن الرسول(ﷺ) وحل بربوعها بعد زمن من الشرك، فشبهه بالشمس التي اضاءت بنورها تلك البقاع مبددة بذلك ليل الشرك. يقول:(3)

بـهِ أَشْـرَقَ الدِّيــنُ كَالشَّمــسِ نُــورًا   وَآنَ مِــنَ الشِّــرْكِ وَقْــتُ الأُفُــول

(1) ابن الخطيب، لسان الدين، الديوان، ص 368.

(2) ابن الأحمر إسماعيل، نثير فرائد الجمان، ص179.

(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7 ، ص 291.

والنور في كل هذه التشبيهات يعادل- غالبا- وضوح النهج، والدليل، وتبصرة الخلق بالحق. وما شاكل هذا من المعاني المجردة. التي جسّدت في الشمس ومتعلقاتها من باب الإبانة والتوضيح.

ولا يخفى على أحد ما لهذه الصور من مرجعية دينية، فالآيات القرآنية التي تقرن بين رسالة الإسلام والنور عمومًا، هي من الكثرة. بحيث لا يتسع المقام لإثباتها في هذا الموضع، وحسبنا أن نستحضر منها قوله تعالى: ﴿قَدْ جَاءَكُم مِّنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُّبِينٌ﴾.(1) وقوله جل جلاله: ﴿فَالَّذِينَ آمَنُوا بِهِ وَعَزَّرُوهُ وَنَصَرُوهُ وَاتَّبَعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ أُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾.(2)

وقوله جل شانه ايضًا: ﴿وَكَذَٰلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ رُوحًا مِّنْ أَمْرِنَا مَا كُنتَ تَدْرِي مَا الْكِتَابُ وَلَا الْإِيمَانُ وَلَٰكِن جَعَلْنَاهُ نُورًا نَّهْدِي بِهِ مَن نَّشَاءُ مِنْ عِبَادِنَا وَإِنَّكَ لَتَهْدِي إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ﴾.(3)

ولقد امتدّ هذا النور ليشمل صحابة رسول الله (ﷺ) الذين كانوا قدوة وَسُرُجًا يهتدى بها إلى النهج القويم. وهذا ما أوحى للشعراء بأن يشبهوهم بالنجوم، والكواكب، مجسدين بذلك عمق إيمانهم، وصحة عقيدتهم. يقول ابن الخطيب:(4)

وإِنَّـا اقْتَدَيْنَـا فَاهْتَدَيْنَـا بِصَحْبِـهِ ... وَمَـا صَحْبُـهُ إِلاَّ النُّجُـومُ اللَّوائِـحُ

ويقول فيهم ابن الخلوف:

هُـمْ أَنْجُـمٌ أَوْقَـدَ الـرَّحْمَنُ نُورَهُـمْ ... فَكَيْـفَ يُطْفِيـهِ بُهْـتٌ مَخَاذِيـلُ(5)

وقد آثر الشاعران أن يجعلا الصحابة والنجوم سواء في الفضل والهداية، على سبيل التشبيه البليغ، الذي يوفر لهما مستوى من المبالغة، يفي بمدح هؤلاء، لما كان لهم من فضل في نشر الإسلام والتمكين لذلك النور الذي منّ به الله على عباده.

---

(1) المائدة، آ: 15.

(2) الأعراف، آ:157.

(3) الشورى، آ: 52.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص369.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص100.

ويبدو تشبيه ابن الخلوف أقوى تأثيرًا وإيحاءً، حين جعل الصحابة أنجمًا تتلقى نورها من الحق تبارك وتعالى. وهو ما يضفي عليهم هالة من التعظيم والإكبار، ويفسح أمام المتلقي أفقا واسعا لتخيل درجة الأهمية وعلو المقام.

وخروجا من المصدر النوراني الذي شكل طرفا أساسا في بناء الصورة، نلتقي بعناصر الطبيعة ومظاهرها، ومكوناتها المختلفة. والتي توسل بها الشعراء في صياغة تشبيهاتهم، واتخذوها أداة لتوصيل أفكارهم، ونقل مشاعرهم، وتجسيد معانيهم المدحية. وقد توزع التشبيه من حيث مادته على محورين أساسيين: محور التقديم الحسي للمجرد. ومحور مقارنة الحسي بحسي آخر أكثر منه قوة ووضوحا، استقاه الشعراء من عالم المحسوسات المحيط بهم، مما أدركته حواسهم، لاسيما، حاسة البصر. حيث تأتي الصور البصرية في الصدارة. مثلما هو شأن الصور الحسية في تراثنا الشعري عموما.وهو ما أقره واستحسنه نقاد العرب القدامى. فعندهم"يظل التشبيه الذي يتوسل بلغة المشاهد والمنظور هو الأصل، وهو الأكثر بلاغة".[1] وذلك لما تحققه الصورة البصرية من وضوح من خلال تقريبها للمعنى وتجسيدها له، وبالتالي إخراج الموهوم المتخيل في صورة حسية مشاهدة.

على أن هذا لا يقلل من قيمة التشبيهات الحسية الأخرى، كالشمية، أو السمعية أو الذوقية، فإنها بدورها تنهض بالوظيفة وتؤدي الغاية في تجلية الخفي، وتوضيح الغامض.

ومن نماذج الصورة التشبيهية في هذا المجال، وأكثرها دورانا في الشعر المولدي، تلك التي تجسد صفة الكرم في الممدوح، فتقدمه غَيْثًا، وبحرا، وسحابا، وغيوما. بل وطوفانا على حد ما صور ابن الخلوف جود الرسول(ﷺ) حيث يقول:

إِذَا جَـادَ فَالطُّوفَـانُ جُـرْعَةَ شَـارِبٍ وَإِنْ مَـالَ فَالأَرْضُونَ رَاحَـةَ جَـارِعِ[2]

وقد اعتمد التشبيه البليغ مقدما لنا صورة فيها من المبالغة ما خرج بها عن المألوف. ومن الصور النمطية المألوفة في مثل هذا المعنى، أن يشبّه الكرم بالغيث كما في قول الثغري التلمساني، مشيدا بسخاء الملك أبي موسى الزياني :[3]

نَوَالُـكَ الغَيْـثُ إِلاَّ أَنَّ دِيمَتَـهُ صَوْبَـانِ مِـنْ وَرَقٍ مَحْـضٍ وَعِقْيَـانِ

(1) عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص309.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص363.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص299.

ومنه تشبيه كفّي الممدوح السخية بأفق السحاب. كقول عبد الله بن لسان الدين:[1]

وَتَخَالُ كَفَّيْهِ إِذا شَحَّ الحَيَا　　　أُفْقًا بِعَامِيَةِ الغُيُوثِ غَيُومَا

وهي صورة موحية، أسعفت الشاعر كثيرا في أداء المعنى على وجه من المبالغة، إذ قدمت الممدوح بادلا للعطاء حين العسر وضيق الحال. فإذا شح المطر وأمسكت السماء قام بديلا عنها في إغاثة الرعية.

أما ابن زمرك فقد بدا له ممدوحه الغني بالله بحرا في جوده وكرمه حيث يقول:[2]

مَلِكٌ إِذَا لَثَمَ الوُفُودُ يَمِينَهُ　　　فالبَحْرُ عَذْبًا والرِّيَاضُ بَلِيلاً

وهو من التشبيهات القديمة المستجادة لدى نقادنا القدامى؛ حيث جعل للمشبه أكثر من مشبه به في بيت واحد. وفي هذا يقول قدامة: " وقد يقع في التشبيه تصرُّف إلى وجوه تستحسن... ومنها أن يشبّه شيء بأشياء في بيت أو لفظ قصير".[3]

وتعد صفة الشجاعة من الصفات التي عبّر عنها الشعراء بالتشبيه في المقام الأول، وذلك بأسلوب تقليدي لم يتخطّ حدود الصورة القديمة المعهودة التي تقرن الممدوح في شجاعته بالأسد، أو ما يرادفه من الأسماء الأخرى.ومن أمثلة ذلك قول ابن الخلوف مُخَلّدًا سيرة الرسول(ﷺ) الجهادية، ومنوّهًا بشجاعته وإقدامه:

تَلْقَاهُ فِي صَوْلَةٍ وعِزٍّ　　　كاللَّيْثِ فِي البَأْسِ وَ التَّفَادي[4]

فقد شبه الرسول بالليث، وحدد وجه الشبه في البأس أولا. وهذا مألوف متوارث. ثم أضاف الفداء والتضحية كوجه شبه ثان أحدث من خلاله نوعا من التخطّي المحتشم لحدود الصورة القديمة.

لكنه في نموذج آخر، يخضع خضوعا تاما للطابع القديم، حيث يشبه الرسول بالهزبر، ويكنّي عن الخيول بالسوابح، ثم يشبهها في سرعتها بالنّبال، وفي صلابتها بالصخرة الملساء

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج 7، ص299.

(2) ابن زمرك، الديوان، ص479.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 127.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص385.

موحيا بالجلد والمقارعة. فيقول: (1)

هِزَبْـرُ وَغَـى، خَاضَ الوَغَـى بِسَوَابِـحٍ كَنَبْـلِ قِسِـيٍّ أو كَصَلْـدٍ مُدَافِـعِ

فمادة الصورة هنا هي : الهزبر، والخيول، والقسي، والنبّال، والصخور. وهي المواد نفسها التي صيغت منها صور الشعر الجاهلي. كما أنها عناصر مستقاة من عالم حسّي قريب، بحيث لا تتطلب جهدا من الشاعر في استحضارها.ولم يكن لابن الخلوف هنا إلا مزية التركيب، والربط. معتمدا في ذلك على الذاكرة الشعرية. والحقيقة أن هذه الملاحظة تسري على سائر شعراء المولديات، حتى وإن حاولوا أحيانًا أن يفلِتُوا –جزئيا- من قبضة القديم .

ففي مجال الحرب وما يتصل بها من شجاعة، ووصف للقتال، وأدوات الحرب، والجيش، وأحوال العدو، وما وافق ذلك، نلتقي بصور تشبيهية تمتثل كثيرا للنمط التقليدي. ومنها ما نقف عليه في قول الثغري التلمساني في وصفه لعدّة الحرب؛ من جيش، وخيل، وسلاح: (2)

بَعَثْتَ بِجَيْشِ النَّصْرِ كالبَحْرِ للعِدا تَدافَـعُ كـالأَمْوَاجِ فيـهِ الجَحافِـلُ
وكالسُّحْـبِ لكنَّ الـبروقَ صـوارمُ بـه منتـضـاةٌ والرعـود صواهـلُ
وكالـروضِ إلاّ أنّ مشتجـرِ القَنَـا لـه شَـجَـرٌ والمرهفـاتُ جَـداولُ

إلى أن يقول:

وفي البـدرِ مـن سَنَا الشَّمـسِ ظاهِـرٌ وللشِّبْـلِ مـن لَيْـثِ العريـنِ مَخَائِـلُ

فقد أوحى هذا المشهد الحربي للشاعر بجملة من التشبيهات، شكل منها لوحة فنية، جادت بها مخيلته، حيث قدّم لنا الجيش في صورة البحر تتدافع فيه الصفوف كالأمواج منذرة بالشرّ والهلاك. وهو مرة أخرى " كالسّحب "، وسيوفه المنتضاة اللامعة، بوارق. أما خيله - بما تحدثه من جلجلة ودويّ وصهيل- فهي " الرعود "، ليوهمنَا من خلال هذا التشبيه بأننا أمام مؤشرات عاصفة هَوْجَاء، وغضب للطبيعة مُدمّر موحيا بقوة هذا الجيش بما يتوفر له من عُدة التدمير ومُؤهلات النصر.

ثم يستكمل الشاعر الصورة فيضيف مشبَّها به آخر لهذا الجيش، الذي بدا له هذه المرة في هيئة روضة، شجرها الرماح، وجداولها السيوف المرهفة البراقة، التي تشبه صفحتها المصقولة

(1) المصدر السابق، ص 363.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص71.

سطح الماء وقد انعكس عليه ضوء الشمس. ثم يتوّج هذه اللوحة بصورة لقائد الجيش، الملك أبي حمو موسى الثاني ونجله أبي تاشفين الثاني، معتمدا في ذلك، التمثيل، حيث مثّل مقام الابن من الأب، بمقام البدر من الشمس، فهذه الأخيرة هي أصل الإشعاع والنور، ومنها يتلقى البدر ضياءه. وربّما ألمح في هذا القسم من الصورة إلى الرفعة وعلو الشأن. أما في القسم الثاني منها، فمثّل لهما بعلاقة الشبل بالليث، فلا يمكن لهذا الشبل إلا أن يرث عنه ملامحه وصفاته، والتي تمثل الشجاعة والإقدام صدارتها.

ومن مشاهد المعارك، وصور السلاح، ما تقرأه في قول ابن الأحمر: [1]

كَـأَنَّ رِمَاحًـا هَزَّهَـا فِي طِعانِــهم أراقِـمُ لسـعٍ حـين هيـلَ غِمَارُهَـا
كَـأَنَّ الظُّبَـا منـه وهـامَ عداتِـهِ جَـدَاوِلُ تُرْمَـى بالحَصَـى وهْـوَ ثَارُهَـا

فقد تصور رماح الجيش المريني وقد تهافتت على العدوّ حين اشتعال المعركة كأنّها حيّاتٌ تنقضُّ على أهدافها. وفي البيت الثاني، قدّم صورة عمادها التشبيه المركب، فشبه السيوف وهي تضرب هامات الأعداء بجداول تُرْمى بالحجارة. على أننا نحس في هذه الأخيرة نوعا من الفتور، بحيث لا نجد في المشبه به ما يجسّد الدموية والعنف بالمستوى الذي يتحقق في المشبه. فيبدو للمتلقي وكأن المشبه أقوى من المشبه به. وهو ما يخلُّ بتأدية الوظيفة وأداء المعنى، إذ يشترط في التشبيه أن يشبَّه الأدون بالأعلى، وليس العكس.

والملاحظ أن كل هذه التشبيهات التي تضمنها النموذجان الأخيران حسية في طرفيها، قريبة المأخذ، مادتها مستخلصة من العالم الحسي القريب. فضلا عن أن الشاعرين لم يتكلفا جهد البحث عن الطرافة أو أي محاولة، ولو محدودة لتلميع الصور القديمة، بل اعتمدا اعتمادًا واضحا على موروثهم القديم. كما يمكن الزعم بأن هذه الصور التشبيهية عنيت بالمشاكلة الظاهرية، وقُدّمَتْ بطريقة تفتقر للحس والعاطفة.

غير أن هذه الملاحظة الأخيرة – وإن كانت تنسحب على عدد كبير من الصور في القصيدة المولدية، بسبب الامتثال الصارم أحيانا للطابع القديم واللهث وراء اصطناع الصور الجاهزة في غياب الاهتمام بالمعنى- فإنه ينبغي ألا نعمم هذا الحكم، وقد تبيَّن من نماذج سابقة ما فيها من روح وإيحاء. وفي وسعنا أن نقع على صور أخرى من هذا القبيل، خاصة في المقطع الذاتي من القصيدة، أي في المقدمات، وهو القسم الذي تحضر فيه الذات المبدعة

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص279-280.

بحرارتها وفيض مشاعرها حضورا بارزا. ومن أمثلة هذه الصور، قول ابن الخطيب متحسرًا على أيام شبابه التي مرَّت سريعًا: [1]

فَكَـأَنَّ الشَّبَـابَ طَيْـفُ خَيَـالٍ ... أو وَمِيـضٌ خَبَـا عُقَيْـبَ التِمَـاحِ

لقد تراءى له الشباب في صورتين؛ فهو – أولا- طيف خيال ما يكاد يظهر حتى يتوارى. وهو وميض لاح ثم اختفى. ولا شك أننا نتحسس مع الشاعر في هذا التشبيه الأخير – خاصة- وقع هذا الإحساس على النفس، حين يدرك الإنسان فجأة أنه يودِّعُ تلك المرحلة المضيئة من عمره، وأنه إلى أفُول حتمي.

إنّ هذا التحول من الوميض إلى الانطفاء يعادل –موضوعيا- أجواء النفس وهي تواكب تحوُّلها، وتعيش هذا الموقف الكئيب. ثم إن هذه المطابقة بين: "وميض" و "خبا" أداة أخرى تعضد أداء الصورة، إذ إنّ الوميض يشيع دلالة الحضور والحياة، في حين تحيل كلمة "خبا" –التي هي من جنس الظلام والليل- على النهاية الحتمية.

ومن هذه الصور المشبعة بالمشاعر، قول أبي حمو مجسّدا وهيج الحب، وحرقة المحبّين: [2]

فَكَمْ زَفْرَةٍ فِي القَلْبِ أَحْرَقَتِ الحشَا ... كَنَـارٍ تُلاَقِـي فِي الهبُـوبِ رِيَـاحاً

إن مضمون البيت يعكس هياما بالذات المحمدية من خلال هذه الحبيبة الرمز. فهذا الوجد الصوفي الذي يعمر قلب الشاعر قد أورثه حرقة في الحشا موصولة دائمة لوجوده في منأى عن الحبيب. فكلما أعاد إلى يقينه هذا البعد، وتأكدت لديه موانع اللحاق به، ازداد وهجًا واشتعالا يشبه نارًا تذكي الرياح لهيبها. فهو تشبيه موحٍ يعكس حجم المعاناة التي يعيشها الشاعر، كما ينقل إلينا عمق هذه المشاعر الفيَّاضة التي يكنُّها للحبيب المصطفى(ﷺ).

ونلتقي في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة بصورة تتوارد كثيرًا على أذهان الشعراء، وغالبا ما تُقدَّم مشحونة بعاطفة الإعجاب التي يمازجها الشوق والحنين، إلى تلك المواطن. على غرار ما نجد في قول الثغري التلمساني: [3]

يُضِيءُ الدُّجى مِن عزْمِهِمْ فَكَأنَّهم ... كَوَاكِبُ تَسْرِي كَيْ تَرَى البَدرا

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص388.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 98.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص212.

حيث تخيل هؤلاء الحجيج وقد انطلقوا في رحلتهم المباركة لأداء مناسك الحج، ونور الإيمان يتقدمهم وكأنما هم " كواكب" سرت باتجاه " البدر" الذي هو الرسول (ﷺ). فبقدر ما تكشف لنا هذه الصورة عن عاطفة إعجاب وإكبار لهؤلاء الحجيج، فإنها تصلنا أيضا بفيض من مشاعر الحنين واللهفة إلى تلك الزيارة المقدسة.

فهذه نماذج من أمثلة تشبيهية كثيرة تستوعب الشحنة العاطفية إلى جانب المعنى وهي تتوزع في ثنايا قسم المقدمات خاصة. وهذا لا يعني غياب الصور المسطحة التي تستهدف مجرد المشاكلة الظاهرية، وتلبّي فقط الرغبة في الصنعة الفنية ومعانقة المثال القديم، بل هي حاضرة بشكل لافت للانتباه، كأن تشبَّه المرأة في قوامها بالغصن، وإشراقة وجهها، واستدارته، وجماله، بالبدر، والشمس. كما في قول ابن الخلوف: [1]

كَأَنَّــهُ غُصــْنُ بَــانٍ حَامِــلٌ فَلَكــًا   وَالبَــدْرُ والشَّــمْسُ في خدَّيْــهِ زَهْــراتٌ

ومن هذا القبيل أيضا، تشبيه الركائب بالقوس، وقد تمكّن منها الهزال، لطول الترحال، وامتداد المسافة، ومشاق الرحلة. وكذا بالسهم في سرعتها وقوة انطلاقها. يقول الثغري التلمساني: [2]

يَــذْرِي مَطِيَّــا كالقِســِيِّ سِــوَاهُمُ   تَرْمِــي بِهِــمْ عَــرْضَ الفَــلاَ كَسِهَــامِ

ومنه تشبيه الخيل بالبرق في السرعة الخاطفة، والنسور في ساحة الوغى وهي تحوم بالهدف. مثلما نجد في قول ابن الخلوف: [3]

جَــوَارٍ عَــلَى بَحْــرِ الهَيَــاجِ كَأَنَّهــَا   بُــرُوقٌ تُبَــادِي أو نُسُــورٌ تُحَــوِّمُ

فالصورة في هذه النماذج تعني بالشكل الخارجي فقط، وهي بسيطة قريبة المأخذ، ومستهلَكة، استلهمها الشعراء من محفوظهم القديم. وما أكثر هذا النمط التصويري في الشعر المولدي، بحيث يشكل ملمحا بارزا في الصورة التشبيهية.

وبالمقابل، فإننا لا نعدم وجود صور طريفة نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بقريضهم، والفخر بشاعريتهم. وقد كان لعامل التنافس بين شعراء القصر ليلة الاحتفال

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص260.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص211.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص192.

بالمولد النبوي دوره في إنتاج مثل هذه الصور التي أرادوها دليلا على التفوق، وتوسلوا بها في لفت أنظار السلطان وتحسيسه بقيمة شعرهم وبعد شأوهم في هذا المجال.

فمن هذه الصور، أن يستخلص الشاعر من مخيلته صفة البكارة والعذرية ليشبه بها قصيدته، كما في قول ابن زمرك:[1]

فَافْسَحْ لَهَا اكنَافَ صَفْحِكَ إِنَّهَا بِكْرٌ أَتَتْ تَمْشِي على استِحْيَاءِ

فقد اختار التشبيه البليغ (إنها بكر) الذي تسنده الاستعارة في (تمشي على استحياء). وهو ما يرتقي فنيا بهذه الصورة، ويلبسها وشاحا من الطرافة والابتكار. كما يضفي على القصيدة– وهي بادية في صورة الحسناء البكر من معاني اللطف ومظاهر الجمال ما يجعلها عالقة بالنفس علوقا يأسر العقل والقلب.

ونراه في مولدية أخرى يركز على براعته في التشكيل النغمي ونسج القوافي، وما تنطوي عليه القصيدة عنده من سحر موسيقي تطرب له الأسماع فيقول:[2]

كَأَنَّ سِرْبَ قَوَافِيهَا إِذَا سَنَحَتْ طَيْرٌ عَلَى فَنَنِ الإِحْسَانِ قَدْ صَدَحَا

حيث قدم لنا صورة صوتية، ولحنا خالدًا تبدعه القوافي المتتالية في خواتيم أبياته، والتي شبهها بسرب من الطير وقد توزع وانتظم على غصن- الإحسان – يشدو طربا، محدّثًا بنعَمِ السلطان، مستدرا لمزيد من كرمه الواسع.

أما الشاعر أبو القاسم عبد الله بن يوسف فقد بدا له بديع شعره وحسن بيانه كأنه الزُّهرُ تفتحت عنه أكمامه:[3]

خُذْهَا إِلَيْكَ بَدَائِعًا أَهْدَيْتُهَا كَالزُّهْرِ يُطْلِعُ زَهْرَهَا أَكْمَامُهَا

ويقدم لنا الثغري التلمساني صورة تشبيهية مركبة، يلتقي فيها الفخر بالشاعرية مع مدح السلطان قائلا:[4]

رَوْضًا كَأَنَّ ثَنَاكَ فِي أَثْنَائِهِ عُرْفُ الصَّبَا وَحُلاَكَ زَهْرُ كِمَامِ

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 366.

(2) المصدر نفسه، ص379.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 68.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص214.

حيث جعل من القصيدة روضًا، ومعاني المدح فيها كأنها ريح طيبة عطرة تتحرك في جنباته. أما حلى السلطان، فهي الزُّهرُ تحفهُ أكمامه.

ثم يثني بصورة أخرى قائلا: [1]

خُتِمَــتْ بِــذِكْرِ المُصْــطَفَى فَكَأَنَّهَــا | نَفَحَــاتُ مِسْــكٍ عِنْــدَ فَــضِّ خِتَــامِ

فجعل القصيدة قد ختمت بذكر الرسول (ﷺ) والصلاة والتسليم عليه، وكأنها ترشح بنفحات المسك الزكية.

فالملاحظ أن هذه الصور التي نسجها خيال الشعراء في مقام التسامي بالشاعرية لا تخلو من طرافة وجدّة. كما أنها تستجيب لذلك الحكم النقدي الذي يُعلي من شأن التشبيه الذي يقرّب بين متباعديْن ويؤلف بين مختلفيْن[2]، كالجمع بين القصيدة والعذرية، أو الحسناء البكر. وبينها وبين الروض، بزهره، وظلاله، وألوانه، وشذاه الطيب. أو أن يقرن الشاعر بين موسيقي القوافي وألحان الطيور المغردة على الفنن. وغيرها من الصور التي نلتقي بها في هذا السياق، والتي أثبت من خلالها هؤلاء مقدرتهم الفنية والبلاغية، وبراعتهم البيانية من خلال تشكيل الصورة التشبيهية من جنسين مختلفين. وهي إجادة نستخلصها من قول الجرجاني في هذا الصدد: " وهكذا إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين، كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب، وذلك أن موضع الاستحسان ومكان الاستظراف... أنك ترى بها الشيئين مِثْلَيْنِ متباينين، ومؤتلفين مختلفين. وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض". [3]

غير أن هذه الصور، وإن ظفرت بقدر من الإجادة الفنية- من هذه الزاوية- فإنها لا تبرأ من القصد إلى الصنعة والتكلف الذي قد نجد له تفسيرا، ونلتمس له تبريرا في سعي هؤلاء الشعراء إلى نيل فضل السبق، ومحاولة إرضاء الممدوح- السلطان- الذي تُرفع إليه المولدية. مما يجعلهم يتشبثون أكثر بما يحقق المتعة الفنية، والتأثير في المتلقي؛ فيعدلون عن القلب والعاطفة -أحيانا- إلى التفنن في الصياغة والتأليف.

---

(1) المصدر السابق، ص 214.

(2) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص132.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

ولعل من أوجه هذا التفنن في الصياغة والتأليف على مستوى التصوير، أن يشكّل الشاعر صورته التشبيهية بشكل معكوس، أو مقلوب، لأنه يقلب الفرع إلى الأصل. وعن هذه التقنية، يقول عبد القاهر الجرجاني: " قد يقصد الشاعر على عادة التخييل أن يوهم في الشيء هو قاصر عن نظيره في الصفة أنه زائد عليه في استحقاقها واستيجاب أن يُجْعَل أَصلاً فيها، فيصبح على موجب دعواه وشوقه أن يجعل الفرع أصلاً ".[1] وعليه، يصير المشبه مشبها به.

وفي هذا النمط ما يحقق مستوى عميقا من المبالغة، وبالتالي قدرة أكبر على أداء المعنى. ومن أمثلة ما نستخلصه من الشعر المولدي عن هذا الضرب من التشبيه قول عبد الله ابن لسان الدين، مشبها خفقان البرق وضرباته الخاطفة المتتالية بحالة القلب لحظة الفراق:[2]

وَمِمَـــا شَجَــانِي ومِيــضٌ خَفُـــوقٌ   كَقَلْـــبِ غَـــدَاةَ النَّـــوَى والرَّحِيـــلِ

فهو تشبيه مقلوب، ذلك أن الأصل الذي يقاس عليه هو "البرق" والفرع هو "القلب"، لكن الشاعر جعل القياس على هذا الأخير فصيَّره أصلا، وذلك لغاية بلاغية، هي تعميق حالة الاضطراب واللاتوازن التي تنتاب المحب حين يصدم بفراق الحبيبة.

ومنه، تشبيه البروق في لمعانها بالسيوف المنتضاة، كما في قول ابن زمرك مشيداً بعُدَّة ممدوحه الغني بالله الحربية، ممثلة في سيفه الصارم الذي انتضاه وشهره في وجه قوى الشرك من النصارى، حتى لا يكاد يعود إلى غمده:[3]

وَكَـأَنَّ صَفْحَ البَـرْقِ سَيْفُـكَ ظَـلَّ مِـنْ   غِمْـــدِ الغَمَامَـــةِ مُرْهَفــًا مَسْلُــولاَ

ففي هذه الصورة إغراق ومبالغة في تمجيد السيرة الحربية للممدوح من خلال الإشادة بسلاحه، أو بالأحرى، بهذا السيف الأسطوري الذي هو امتداد لشخصيته الشُجاعة المغامرة. حتى غدا البرق يشبه به، فحلَّ محلَّه، وصار أصلا يقاس عليه. ثم أضاف الشاعر ما يعضد الصورة، فجعل هذا السيف مفارقا لغمده. وفي هذا ما يؤكد الدور البطولي لهذا الحاكم.

ولا شك أن هذا النّوع من التشبيه يحقق من الإثارة والدهشة والإعجاب على مستوى المتلقي ما لا يظفر به في صورته العادية، أي غير المعكوسة، إذ إن في هذه الطريقة كما يذكر عبد القاهر: " خلابة وشيئا من السحر... وجهته الساحرة أن يوقع المبالغة في نفسك من حيث

---

(1) المصدر السابق، ص 194.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص290.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص479.

لا تشعر، ويفيد لها من غير أن يظهر ادعاؤه لها، لأنه وضع كلامه وضع من يقيس على أصل متفق عليه". [1]

وما يمكن أن ننتهي إليه بخصوص الصورة التشبيهية- بعامة- انها اتسمت بالبساطة والقرب تستقي مادتها من العالم القريب المحيط بالشاعر . بحيث لم يكلف الشعراء أنفسهم كبير عناء في صياغتها، ولم يطلقوا لمخيلتهم العنان للتحليق في الأفق البعيد، وممارسة نشاطها الذهني على مستوى واسع إلا في القليل النادر. فبالإضافة إلى صفة القرب في التشبيه، نلتقي بذلك الوفاء العميق للصورة القديمة إلى حد النمط الاجتراري والمطابقة الصّميمية أحيانا، سواء من حيث مادة الصورة أو طريقة تشكيلها وصياغتها.

ويتبع هذا، أن قسما كبيرا من التشبيهات، يركز على جانب الشكل في الصورة، وإقامة المقارنة بين الطرفين من حيث الظاهر، وهو ما أوقعها في شيء من السطحية والمباشرة، وكاد يخمد فيها بريق الإيحاء، الذي هو عماد الصورة الشعرية، وأساس قيمتها واهميتها كأداة فاعلة في البناء الشعري.

وتأسيسًا على هذا، فان كثيرًا من التشبيهات، في النص المولدي كانت تستجيب للموقف النقدي القديم، الذي بدوره كان يستأنس بالجانب الشكلي في الصورة، وبتعدد التشبيهات داخل البيت الواحد. وما إلى ذلك من معايير الاستحسان التي سبقت الإشارة إليها مع دراسة النماذج.

ومع ذلك ينبغي الا يفهم هذا أن الصورة التشبيهية جاءت مفرغة تماما من عبوءة المشاعر، فقد تقدم أن الشعراء أبدعوا صورًا مفعمة بحرارة العاطفة مكسوة بظلال التجربة، لاسيما في تعاملهم مع سياق الغزل الصوفي، أو الحب المحمدي، وفي تصورهم لرحلة الحجيج إلى الحجاز، أو في التعبير عن هيامهم وشوقهم للبقاع المقدسة، والوقوف على الضريح النبوي، وكذا في مقام تعظيمهم للشخصية المحمدية.

ب- الصورة الاستعارية

تُسجل الاستعارة إلى جانب التشبيه حضورا بارزا في بناء الصورة الشعرية للنص المولدي، وذلك لما وجد فيها الشعراء من طواعية في التعبير - بشكل عميق- عن خلجاتهم وتجاربهم ورؤاهم، وباعتبار ما تتيح لهم أيضا من حرية على مستوى التخييل، بما مكنهم من اختراق

---

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 195.

المألوف، والانزياح عن الوضع اللغوي والمعجمي للكلمة، وبالتالي خلق لغة جديدة من رحم اللغة الأم، تتجاوز القاعدة والعُرف، لتكون أكثر قدرة على الإبداع، وعلى الأداء الفني والتشكيل الجمالي.

ومن هنا لا نستكثر على الاستعارة أن توصف بأنها علامة العبقرية، ومحك الشاعرية، بل لقد اعتبرها أرسطوا " آية المواهب الطبيعية ".[1]

فما مفهوم الاستعارة في المفهوم النقدي والبلاغي، وما طبيعة هذه التقنية التعبيرية ؟ إن المطّلع على التراث النقدي والبلاغي يلتقي بحشد من التعريفات التي تتصدّى لمفهوم الاستعارة، وهي - على تعددها- تلتقي من حيث الجوهر في فهم واحد مؤتلف متجانس. فهي عند الجاحظ:" تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه".[2] وهي عند ابن المعتز: "استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عُرف بها ".[3]وقال بشأنها الرُّمّاني: "إن الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على سبيل النقل".[4] وعند القاضي الجرجاني : "الاستعارة ما اكتفي فيه بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها ".[5]

فكل هذه التعريفات تتفق في أن معنى الاستعارة، هو استخدام الكلمة، أو العبارة بالكيفية التي تنحرف بها عن وضعها الأصلي، وذلك عن طريق الاستبدال أو النقل، شريطة أن يُراعى في هذا النقل وجود علاقة تناسب منطقية بين الطرفين، أي بين المعنى الحقيقي، والمجازي.

غير أن فكرة النقل والاستبدال في فهم الاستعارة سرعان ما تعرّضت لهزة قوية خلال القرن الخامس الهجري، وتحديدا مع عبد القاهر الجرجاني الذي يعد أهم من نظّر وأسس لنظرية الاستعارة تأصيلا ناضجا.فقد وضعنا أمام تصوّر جديد في مجال تركيبها، يقوم على أساس "الإدعاء " لا "النقل"، وهو ادّعاء في إثبات معنى اللفظ، وليس استبدالا للفظ بلفظ آخر. يقول بهذا الشأن :"الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء، لا نقل الاسم عن الشيء ".[6]

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ص 64.

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة-مصر- 1، ص 153.

(3) عبد الله ابن المعتز، كتاب البديع، نشر وتعليق: إغناطيوس كراتشكوفسكي، ط2، مكتبة 1499 هـ، 1979م، ص2 المثنى، بغداد.

(4) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص 343.

(5) المصدر نفسه، ص434.

(6) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص437.

فالاستعارة تقع في المعنى لا في اللفظ. وهي تقنية تعبيرية تهدف إلى الإثبات والمبالغة في المعنى ولا سبيل إلى تحقيق ذلك بطريق النقل- كما يرى- وإنما بالإدّعاء .

أما عن موقع الاستعارة من البلاغة، فهي أحد أوجه المجاز، والمجاز -بإجماع النقاد والبلاغيين- أبلغ من الحقيقة، بل إن ناقدا كابن رشيق يجعلها أفق المجاز وقمته، وذلك في قوله: "الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها".[1]

وقد بلغت فتنة عبد القاهر الجرجاني بالاستعارة أن عدّها عنوان البلاغة ومعيار الشاعرية .[2] واحتفظت الاستعارة بهذا السحر وهذه الجاذبية، فكان لها سلطانها على الشعراء والنقاد والبلاغيين إلى يومنا هذا. فهي كما يرى مصطفى ناصف:"بالشعر على الخصوص أمس رحما". بل هي جوهره الدائم، وشاهد البراعة فيه :"فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر، وألفاظه ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر".[3] وواضح من النص أن مصطفى ناصف يختصر الصورة عامة في الاستعارة، فيختزل بذلك، الشعر في الاستعارة.

فقد اتفقت هذه النصوص جميعا على الإقرار بفضل الاستعارة، ومكانتها المتميزة في حقل البيان، وبما تكتسي من أهمية قصوى كتقنية تعبيرية.

غير أن الباحث في موضوع الصورة بعامة، والاستعارة تحديدا – انطلاقا من التصور النقدي والبلاغي القديم لها – لاشك يصطدم بما لا يعكس هذه الأهمية وسيجد أن عناية هذا التراث بالتشبيه تفوق بكثير درجة الاهتمام بالاستعارة، بالكيفية التي تجعله يستشعر بشأنها - أحيانا- نوعا من التهميش، لاسيما في الفترة التي سبقت مجيء عبد القاهر الجرجاني، الذي يعد أول من أعطاها حقها من الدراسة والتنظير، وأنصفها بما يحفظ لها مكانتها ويرقى إلى مستوى أهميتها البلاغية والفنية .

وقد أدى عدم الوعي بأهميتها إلى عدّها نوعا من الزينة وأداة لتحسين الكلام، فصنفها ابن

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص268.

(2) ينظر: الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة ص32-33.

(3) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص47.

المعتز[1] ضمن المحسنات البديعية.

كما تجاهلها قدامة بن جعفر واستهجنها فاعتبرها ضربًا من "المعاظلة"، أي مداخلة الشيء في الشيء من غير جنسه.[2] وانصرف عنها ابن طباطبا، فرأى فيها نوعا من "الحكايات المغلقة والإيماء المُشْكِلْ ".[3] وكأنه بذلك يوجه دعوة للشعراء بتوخي الحذر، بل والتحفظ من الاستخدام الاستعاري.

أمّا سرّ هذا العزوف عن الاستعارة فيرتّد إلى عدم امتثالها لما يقرّه المنطق، وإلى عبثها بالحدود بين الأشياء، ولاسيما تلك الاستعارات البعيدة، ومنها على الأخص، تلك التي تقوم على التشخيص؛ فتؤنس الجماد وتبعث فيه الروح والحركة، وتلهمه الحس، والكلام، والتفكير. وغير ذلك مما يختص بالإنسان.فقد بدا لهؤلاء النقاد أن الأسلوب الاستعاري، هو تصوير فوق المنطق، وهو بذلك شيء من العبث ينبغي الانصراف عنه.

ولقد شكل هذا الجانب الذي على أساسه لقيت الاستعارة كل ذلك الجفاء، نقطة التقاء بين نقاد وبلاغيي العرب القدماء، حتى أولئك الذين اهتموا بها ورأوا فيها محك الشاعرية. وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني، الذي بدوره يلحُّ على مراعاة الحدود والالتزام بما يفرضه المنطق .[4]

وما يستفاد أن نقاد العرب القدامى كانوا يتحركون في فهم الاستعارة داخل أفق المنطق ويصدرون عنه في صياغة مواقفهم وأحكامهم وهو الأفق الذي جعلهم يتشبثون بضرورة إقامة الحدود بين الأشياء، وأن تكون العلاقة فيما بينها واضحة، والتناسب مقبولا يخضع لأحكام العقل ومقتضيات الواقع والعرف.

ولأجل هذا، كانت فتنتهم بالتشبيه الذي يمتثل أكثر لهذه القيود، واستهجنوا - بالمقابل- الاستعارة إلا ما قارب منها التشبيه واستجاب لقواعد العقل والمنطق. فكان المعنى المجازي فيها شديد الصلة والقرب من الحقيقي: "الاستعارة ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار

---

(1) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص2.

(2) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص174.

(3) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 158.

(4)ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص226.

للمستعار له". [1]

أما عن وظيفة الاستعارة، فتتلخص في توضيح المعنى وتوكيده وإثباته.كما أنها تحقق قدرا من المبالغة؛ فهي كما ينقل ابن رشيق عن ابن جني :" لا تكون إلا للمبالغة". [2] **وهي أيضا أداة للتوسع في الكلام** [3]**، ولها قيمتها في اختصار اللفظ وتكثيف المعنى، وفي هذا يقول عبد القاهر: " ومن خصائصها أن تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر".** [4]

وللاستعارة أيضا، مزية التحسين والتزيين، ولها سبيل إلى التشخيص والتجسيد [5]**. وهي – بذلك- تمتلك طاقة تعبيرية وفنية هائلة في تقديم المعنى وإبرازه.**

وبهذا، يتحدد الدور الوظيفي للاستعارة، وبالتالي، القيمة الفنية التي تحقق للصورة بموجبها. كما نستخلص مما تقدم، مدى وعي النقاد والبلاغيين العرب بأهمية الأسلوب الاستعاري في بناء الصورة، وإظهار البراعة، حيث عدت في نظرهم- على الرغم مما تعرَّضت له من إجحاف وتقصير- مقارنة بالتشبيه مَحَكَّ الشاعرية وملاك القدرة والتفوق.

ومن هنا ننتهي إلى سؤال يحيلنا على دور هذه الأداة في صياغة النص المولدي، فما مدى تعامل شعراء المولديات معها؟ وكيف توسلوا بها في ترجمة مشاعرهم ومواقفهم ورؤاهم؟ وما مستوى الأداء الفني والمعنوي الذي حققته داخل القصيدة المولدية؟.

إن الاستخدام الاستعاري في القصيدة المولدية – شأنه في ذلك شأن التشبيه- قد تأرجح بين الأداء الجيد لوظيفته الفنية والمعنوية، وبين خفوت في مستوى الأداء المعنوي، خاصة حين يسلم الشاعر العنان لنزوعه الفني، فَتُلْفِيهِ –أحيانا- يجنح بالصورة إلى مجرد الصنعة والتنميق، ساعيا إلى إظهار المهارة في التصوير.

لكننا في – الغالب- نجد أن شعراء المولديات قد حاولوا توظيف هذه الأداة في بناء صورة موحية معبرة، تحمل من روحهم، ومشاعرهم، وظلال تجربتهم ما يستدعي ضرورة في أداء

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص270.

(2) المصدر نفسه، ص270.

(3) المصدر نفسه، ص274.

(4) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص33.

(5) المصدر نفسه، ص32-33.

المعنى. كما نجد مثلا في قول ابن زمرك داخل سياق الحب المحمدي:[1]

تـــراءى بأعـــلامِ الثنيَّـــةِ باسِمـــاً فأذكرنـــي العَهْـــدَ القديـــم وأبْكـــاني

إنه البرق الذي لاح من مواطن الحبيب فأورث الشاعر أسًى وحزنا وبكاءً. لقد بدا له – البرق- في صورة الإنسان المبتسم، والجامع هو لمعان البرق الذي يتمثل له في بريق الثنايا. أما تأثير الاستعارة ووقعها في النفس هنا فيتحقق من خلال ربط " ابتسامة البرق" بطبيعة الاستجابة لدى المحب "فاذكرني" . إذ يتم بذلك إنتاج معنى المفارقة الذي ينبني على ثنائية " الابتسامة" و"البكاء" . وغرض الشاعر من هذا، أن يصدم السعادة بالحزن، ويؤلف لنا صورة باكية مستمدة من روحه الحزينة القلقة، التي تعاني هجر الحبيب، وتتوق دوما إلى زيارته.

وإذا كان هذا موقف الشاعر النفسي في تعامله مع البرق، فهذا شأنه أيضا مع الريح "اليمانية " التي إذا ما هبّت أودعت بنفسه الأشجان، ذلك أنها امتداد للحبيب. يقول:[2]

مـــا للفـــؤادِ إذَا هَبَّـــت يَمَانِيَـــةٌ تُهْدِيـــهِ أنْفَاسُهَـــا الأَشْجَـــانَ والبَرَحَـــا

حيث توسل بالاستعارة المكنية ليجعل من هذه الريح – الخاصة- كائنا بشريا له أنفاس تهدي الشاعر – مجازا، وعلى عكس ما يَتَوَقّع في الهدية- الحزن والاحتراق. والصورة – بهذا- تعبير حي وعميق عن حال الشاعر فيما يعانيه من غربة، وإحساس بالفقد، وهو في منأى عن الحبيب.

ويطالعنا أبو حمو موسى الزياني في صدر مولديته "الحائية" بعدد من الصور الاستعارية المفعمة بمشاعر الحب والحنين للرسول (ﷺ) . وهي من الإيحاء بحيث تعكس قدرة تخييلية كبيرة، ومهارة فائقة في الصياغة. ومنها ما جاء في قوله:[3]

مَشُـــوقٌ تَـــزَيّـــا بالغـــرَامِ وشَـــاحَـــا مَتَـــى مَـــا جَـــرَى ذِكْـــرُ الأَحِبَّـــةِ صَاحَـــا
مُحِبٌّ مَشُـــوقٌ قَيَّـــدَتْـــهُ يَـــدُ النَّـــوَى أَسِـــيرٌ لَدَيْـــكُـــمْ لاَ يُرِيـــدُ سَرَاحَـــا
رَمَيْتُـــمْ بأَكْبَـــادِي سِـــهَامَ نَـــوَاكُـــمُ وَأَوْدَعْـــتُـــمْ قَلْبِـــي أَسًـــى وَجِرَاحَـــا
وَسُلَّـــتْ سُيُـــوفُ البَيْـــنِ بَيْـــنِـي وَبَيْنَكُـــمْ فَلَـــمْ يُغْـــنِ عَنِّـــي مَـــا اتَّخَـــذْتُ سِلاَحَـــا
يَخُـــطُّ كِتَـــابَ الشَّـــوْقِ دَمْعِـــي بِـــوَجْنَتِـي وَ يَـــرْوِي أَحَادِيـــثَ الغَـــرَامِ صِحَاحَـــا

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص494.

(2) المصدر نفسه، ص375.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 97-98.

فالأبيات تقدم لنا الشاعر في صورة المحب الولهان الذي استبد به حبُه، وملك منه العقل والقلب، فَصَارَ أسيرًا، مسلوب الإرادة. وهو أسرٌ يستعذبه ويرتضيه لنفسه، طالما أنه يربطه بالحبيب. لكنه أسر معنوي، فالشاعر يشكو هَمَّ المسافة، وعذاب النَّوَى، كما أنه يعاني آلام الهجر، ويركب في ذلك -مجازا- مطية الأشواق، لتصله بالحبيب لكنه، عبثا يحاول. فالموانع التي تحول دونه أقوى من أن تخترَق. وهو ما آل به في النهاية إلى حالة من اليأس والقنوط والحزن، ليلوذ بالدموع علّه يجد فيها ما ينفس عن كربه ويخفف من مصابه.

ولقد اتخذ الشاعر من الأسلوب الاستعاري سبيلا لتوصيل هذه المعاني، فأسعفه كثيرا في تعميقها وتوسيعها، ومكّنه من الإعراب عن أحاسيسه وعواطفه بدقة. ففي هذا الأسلوب ما يتيح للمتلقي أفقا واسعا ومجالا رحبا لتصوُر موقف الشاعر، وتجربته، وطبيعة مشاعره، فالاستعارة في " تزيا بالغرام وشاحًا ". تضع أمامنا الغرام مجسدًا في صورة حسية، وهي اللباس، فتضفي عليه صفة الوضوح، وتجعله ثوبًا مفضّلا، بل مقدسا يتشح به المحب، ولا يرضى بغيره بديلا. ولعل في هذا ما يبيح لنا حقَّ التأويل في أن هذا الحب وقد صار كسوة للشاعر – قد تمكن منه تمكُنًا تَامًّا، وأنه غدا يشكل جزءًا من هويته، فليس له إلاّ أن يَتَزَيَّا بِهِ.

ثم يثنّي بصورة أخرى تؤكد هذه الملازمة، وتَشِي بالوفاء الصارم، والخضوع التام لهذا الحب، وذلك في عبارة "قيَّدَتْهُ يَدُ الهوَى"، فالهوى في معناه الحقيقي -وهو شيء مجرد- لا يمكن أن تكون له يد تقوى على تقييد الشاعر، لكن وجود الاستعارة أكسبه صفة التجاوز، ومكنه من هذه السلطة، إذ إن هذه التقنية التصويرية تستبيح تجاوز حدود الواقع، وإعادة تشكيله وفق رؤية الذات المبدعة وما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي، إنها." تؤلف بين أشياء ليست تأتلف في حكم الإلف والعادة والتفكير".[1] ومن هنا يتاح لنا أن نتصور للهوى يدا وأن في وسع هذه اليد أن تمتلك من القوة ما يمكِّنها من تقييد الشاعر، لأنها في النهاية، تعادل ذلك الحب المحمدي الغامر، الذي أسر قلبه وكيانه، وجعله يستعذب هذا الأسر.

وتتوالى الاستعارات مع بقية الأبيات لِتُنَمّيَ الإحساس بوقع هذا الحب، وتَمكُنِهِ من وجدان الشاعر، ولتكشف عن عمق التجربة وصدق الشعور، كما في عبارة" رَمَيْتُم بِأَكْبَادِي سِهَامَ نَوَاكُمُ". التي تعكس أثر البعد، ووجع الفرقة، بالمستوى الذي جعله يستعير للنَّوى سهامًا يرمى بها أكباده ويُقطِّع أحشاءه، فَيُسكِنُ بقلبِهِ المُعَنَّى، الأسى والجراح.

---

(1) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص146.

ثم يتصور للفرقة سيوفًا لا تُهزم، حيث حلّت محل الموانع على سبيل الاستعارة التصريحية، لتعزّز حالة البين وتُعْدِمَ فرصة التلاقي. وهو ما يضع الشاعر المحب موضع المهزوم البائس، الذي لا سبيل له إلا البكاء – في البيت الأخير حيث جعل الدمع إنسانًا، ومكّنه من قدرة الكتابة، ليَخُطَّ حكاية عشق خالدة على صفحة الخد. ثم أردف باستعارة أخرى، فصيّره راويةً لأحداثها وأحاديثها.

فهذه –بلا شك- صورة موحية، طريفة، استلهمها الشاعر من وحي تجربة عميقة، تكشف عن معالجة فنية راقية، وشعور صادق، وحبٌّ نبوي آسر.

وهي صورة متميزة، حققت وضوحا وإثباتًا وتأكيدًا لما أراد الشاعر الإعراب عنه من صميم معاناته. كما أنها فجّرَت فيضًا من المعاني باليسير من اللفظ، وأصابت قدرا كبيرا من المبالغة.

وقريب من هذه الصورة الأخيرة ما جاء في قول الشاعر أبي القاسم البرجي في سياق الحب المحمدي، معبّرًا عن أثره في الذات العاشقة: (1)

يَسْتَـــوْدِعُ اللَّيْـــلَ الغَـــرَامَ وَ مَـــا تُمْلِيـــهِ أَشْجَانُـــهُ فَالدَّمْـــعُ كَاتِبُـــهُ

حيث تنطوي الصورة هنا على عدد من الاستعارات، فقد تصوَّر الليل إنسانا يودعه أسرار عشقه. كما تمثلت له الأشجان والدموع في هيئة الإنسان، أحدهما راوية لأخباره، والآخر كاتبا لها. ولا شك تستوقفنا الاستعارة الأخيرة لما فيها من إثارة، فالكتابة بالدمع، صورة نفسية تجسد- بعمق، وإيحاء كبير- حالة القلق والحزن التي يعانيها الشاعر إزاء هذه التجربة الغرامية.

أما هذا التتابع في الاستعارة داخل البيت الواحد، والصورة الواحدة، فهو مما اثنى عليه عبد القاهر الجرجاني، وأدخله في شرف الاستعارة. (2)

ومن أمثلتها، قول عبد الله بن لسان الدين مخلّدًا هذه المناسبة بما حازته من فضل: (3)

لِـــكِ اللهُ مِـــنْ لَيْلَـــةٍ فَضْلُهَـــا يَجُـــرُّ عَلَـــى النَّجْـــمِ فَضْـــلَ الذُّيُـــول

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص295.
(2) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص79.
(3) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص292.

حيث ارتقى بمقام هذه الليلة إلى ما يفوق النجوم رفعة وتألُّقًا، بل تخيَّلها – استعاريا- حسناء تجرُّ فضل ردائها على النجوم.

أما والده لسان الدين ابن الخطيب، فقد مزج بين تعظيمها، ومدح السلطان، فرأى في احتفاله بها إحياءً وبعثا جديدا لسنّة كادت تنقرض، يقول: [1]

أَشَـادَ أَمِــيرُ الْمُسْلِمِــينَ بِذِكْرِهَــا فَأَحْيَــا سَـبِيلاً دَارِسًــا لأُولِــي العِلْــمِ

فشبَّه هذا التجديد والبعث بالإحياء على سبيل الاستعارة التصريحية، والجامع هنا هو الإحياء بعد العدم.

وقد حدَّثنا الشعراء عن أصداء هذه الذكرى العظيمة وأفضال تلك الليلة الميمونة بأسلوب استعاري شيّق. فأبو القاسم العزفي يراها سببا فيما حظي به شهر ربيع من شرف وتقديم، فصار يجرُّ ذيول العزّ حين قدومه: [2]

بِمَوْلِــدِهِ فِي زَمَــانِ الــرَّبِيــعِ رَبِيــعٌ أَتَــانَــا يَجُــرُّ الذُّيُــولاَ

وبدا لابن زمرك أن المولد النبوي كان مصدر غبطةٍ وحبورٍ للإسلام: [3]

أَقَـام كَمَـا يُرضِيـكَ مَوْلِـدَكَ الـذي بِـهِ سَفَرَ الإِسْـلاَمُ عَـنْ وَجْـهِ جَـذْلاَنِ

وحرصا منه على تقريب المعنى أكثر، قدَّمه في ثوب استعاري، جعل من الإسلام –وهو في غمرة سعادته بولادة محمد (ﷺ)- إنسانا يكشف عن وجه يفيض بِشْرًا وسعادة لحظة تلقّيه خبر سارّ يغيرُ مجرى حياته إلى أرفع الدرجات.

أما عن الرسول والرسالة، فقد استعار لهما الشعراء –غالبا- النور ومتعلقاته، واتخذوا من الاستعارة التصريحية- في أكثر الأحيان- سبيلا إلى تحقيق هذه الصورة، فأحلّوا النور محل الرسول (ﷺ). كما في قول أبي حمو موسى الزياني:

ومن الصور الاستعارية الطريفة التي تستوقفنا في الشعر المولدي، تقديم القصيدة في صورة حسناء، تحوز من مظاهر الإغراء والحسن ما يأسر العقل والقلب، قد سبق عرض نماذج لصور تشبيهية عن هذا الجانب، ونضيف في هذا المقام ما صيغ منها بأسلوب استعاري، يضفي على

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 578.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3 ص16.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 496.

المعنى مزيدًا من العمق والثراء. يقول يحيى بن خلدون متوجها بخطابه للسلطان الزياني أبي حمو موسى الثاني: [1]

وَدُونَكَ مِنْ نَسْلِ القَرِيضِ كَرِيمَةً ... تُزَفُّ بِمَغْنَاكَ العَلِيِّ مِنَ الشُّهْبِ
أَتَتْكَ كَمَا شَاءَ الكَمَالُ كَرِيمَةً ... بَدِيعَةَ نَظْمٍ مِنْ عُرُوضٍ وِمِنْ ضَرْبِ

فالقصيدة- وإن كانت من سلالة القريض – فهي هنا امرأة حسناء تُزَفُّ من الشُّهب العوالي إلى الخليفة في مقامه العليّ. إنها استعارة ذكية جمع فيها الشاعر بين المديح السلطاني والفخر بالشاعرية.

وعلى شاكلة هذه الصور نلتقي بأخرى في قول الثغري التلمساني: [2]

فَدُونَكَ أَبْكَارُ المَعَانِي لِبَاسُهَا ... بُرودُ حُلاً كَمْ هُنَّ فيهَا رَوَافِلُ
قَوَافِي جَرَّتْ بالمَجَرَّةِ ذَيْلَهَا ... فَقَصَّرَ عَنْ إِدْرَاكِهَا المُتَنَاوِلُ

فالقصيدة مع الثغري كذلك، فتاة بكر، أضافت إلى حسنها حسنا آخر من كرم الخليفة، بما أمدّها من فضله، وظهرت في أبهى صورة ترفل في بروده وحلاه، مزهوة بنفسها. وهذه من اللفتات الاستعارية الذكية، التي تكشف عن قوة إدراك وتخييل، ومقدرة فنية عالية. ولا شك قد وفق الشاعر من خلالها إلى حدّ كبير في تحقيق الإعجاب والإثارة لدى (المتلقي/الممدوح). سواء على مستوى الإيحاء بقوة الشاعرية، أو على مستوى هذا المدح السلطاني الذي مزجه بالفخر معترفا فيه لولي نعمته بما منّ عليه من واسع كرمه. وهو من خلال هذا يمرّر -بذكاء- حاجته بمزيد من هذا الكرم. وقد نجح إلى حد كبير في تقديم هذا المعنى بما يهزُّ النفس ويبعث على الأريحية والعطاء السخي.

ولعل من أبرز الوظائف الفنية التي حققتها الصورة الاستعارية في الشعر المولدي – إلى جانب التوضيح، والإثبات، والتكثيف- وظيفة التشخيص؛ وذلك بأن يعمد الشاعر إلى إضفاء صفات العاقل على غير العاقل، أو بالأحرى خلع صفات الإنسان على عناصر الطبيعة، فيبعث فيها الروح، وينفث فيها المشاعر ويمكنها من أن تتحرك وتناجيه، وتبادله الحوار. ويشحنها من ذاته ومشاعره بما يمنحها القدرة على حمل رؤاه وأفكاره وأجوائه النفسية. وهو ما يجعل هذا النمط الاستعاري أكثر اعتداءً على حدود الواقع، ومحو درجات التمايز والانفصال بين

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 234.
(2) المصدر نفسه، ص 71.

الأشياء. وهذا في الحقيقة من طبيعة الصورة الفنية التي قد تعبث بنظام الطبيعة لتنسجم وطبيعة الذات المبدعة وموقفها النفسي.[1]

من هنا، يتضح أن للتشخيص دورا فاعلا في إبداع الصورة الفنية، وقدرة هائلة في ترجمة المواقف والرؤى والأحاسيس الإنسانية، من خلال الامتزاج مع عناصر الكون والطبيعة. ولأجل هذا عد أرقى أنواع الخيال. يقول علي صبح: " التشخيص هو أرقى أنواع الخيال، وصورته إنسانية من أقوى أنواع الصور؛ فهو يجسد المعنى ويبعث الحياة في الصلب الجامد، ويوجد الرموز للمحسوسات، ويجسد الأفكار التي تتخايل من وراء الصور، وتقوم الحيوية فيه مقام البرهان العقلي، وهو الدليل الوجداني الناطق الذي لا يعرفه إلا الشعور".[2]

ولقد توفرت هذه الخاصية الفنية للصورة في الشعر المولدي، بالكيفية التي تشكل منها ظاهرة مميزة تستدعي الوقوف عندها. ومن الأمثلة الدالة عليها ، قول لسان الدين ابن الخطيب:[3]

وَمِـيضٌ رَأَى بُـــرْدَ الغَمَامـــَةِ مُغْفَـلاً	فَمَــدَّ يَـدًا بالتِّبْـرِ أَعْمَلَـتِ البَـرْدَا
تَبَسَّـــمَ فِي بَحْرِيَـــةٍ قَــــدْ تَجَهَّمَـتْ	فَمَـا بَـدَلَتْ وَصْـلاً، ولاَ ضَـرَبَتْ وَعْـدَا

وقد جعل من البرق والغمامة إنسانا، حيث تصور البرق يمدُّ يده لتخترق" برد الغمامة" فتفسح بذلك المجال لسقوط البرد. ثم قدّمها في صورة حبيبين، فأضفى على البرق صفة الحبيب الودود، الذي ينشد قربا ووصالا، وعلى نقيضه، صوّر الغمامة نافرة متأبية. فأنسن بذلك الطبيعة وجعلها تعيش موقفا غراميا مستوحى من عمق التجربة الإنسانية. وهو في هذا، يسقط ما بنفسه على الكائنات الطبيعية، ويمنحها من ذاته ومشاعره ما يصيّرها بديلا عنه، عبر هذا الامتزاج الوجداني الذي يقترب بكليهما إلى دائرة التوحد. وهو توحُّد يلبّي نزوعا فطريا ويشبع في الذات المبدعة رغبة وحنينا. يقول مصطفى ناصف:" التشخيص صفة تتسرب في كياننا عميقة موغلة، لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا في شكل غامض، وحاجة الإنسان إلى وثاق يربطه بالطبيعة".[4]

---

(1) عبد الله محمد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص33.

(2) صبح علي علي، الصورة الأدبية، تأريخ ونقد، عيسى الحلبي: دار إيحاء الكتب العربية، (د،ت) ص 126.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان،471-472.

(4) ناصف مصطفى، الصورة الأدبية، ص136.

وفي نموذج للشاعر الثغري التلمساني، نجده يتخذ من النسيم إنسانا يحاوره ويناجيه، محملا إياه أمانة إذا ما حل بربوع المصطفى أن يوسعها تقبيلا عَطِرا فوّاحا، نابعا من خلاصة عشق صوفي خالص للذات المحمدية. يقول: (1)

فَيَا نَسِيمًا سَرَى فِي الطِّيبِ مُنْغَمِسًا مُجَرِّرًا ذَيْلَهُ فِي كُلِّ بُسْتَانِ
مُغَازِلاً لِخُدُودِ الوَرْدِ يَلْثُمُهَا مُلاَعِبًا لِقُدُودِ الرَّنْدِ وَالبَانِ
مُصَاحِبًا لِرَيَاحِينِ الرُّبَى سَحَرًا وَسَاحِبًا مِنْ عَلَيْهَا فَضْلَ أَرْدَانِ
قَبِّلْ ثَرَى رَوْضَةٍ حَلَّ الحَبِيبُ بِهَا بَلْ جَنَّةٌ عُرْفُهَا رُوحِي وَرَيْحَانِي

ولأجل توصيل هذا المعنى في ثوب فنّي انيق توسّل بالاستعارة التشخيصية فأَحَلَّ النسيم محلَّ الإنسان ومكّنه من فعله وقدراته، فنحن نرى النسيم داخل هذه اللوحة الفنية إنسانا في أبهى صورة بصرية- شمية، مختالا، يُجرّر بقية بُردِه على صفحة البساتين، مستخلصا من تشكيلة نباتاتها العطرية كالطيب والرند والرياحين، شذا عطر زكي. وهو أيضا (النسيم) عاشق غزِل، طالب للذة الجمال. يلثم الورد، ويلاعب القدود النواعم، من شجر الرند والبان. فليس هذا (النسيم/ الإنسان) إن صحَّ الزعم- إلا صورة أخرى للشاعر العاشق المتصوّف، الذي يهيم بجمال الطبيعة، ويتوق إلى التعبُّق بأريجها المقدس، ويعشق الذات المحمدية، ويتطلع دوما للاتصال بها من خلال متعلقاتها التي تجسّدت هنا في البقاع المقدسة التي احتضنت انفاس الرسول(ﷺ)، وتعطّرت بشذاها الطيب.

ومع ابن الخلوف نقف على لوحة فنية أخرى مشكلة بتقنية التشخيص، يخلع فيها الشاعر الحس والفعل الإنساني على عناصر الطبيعة، ويكسوها بظلال الروح الإنسانية ومواقفها النفسية. فيقول(2):

رَأَى الفَجْرُ تَعْبِيسَ الدُّجَى فَتَبَسَّمَا وَصَافَحَ أَزْهَارَ الرُّبَى فَتَنَسَّمَا
وَلاَحَ جَبِينُ الصُّبْحِ فِي طُرَّةِ الدُّجَى فَخِلْتُ بَيَاضَ الثَّغْرِ فِي سُمْرَةِ اللَّمَا
وَأَوْتَرَ رَامِي البَرْقِ قَوْسَ سَحَابِهِ وَأَرْسَلَ نَحْوَ الأَرْضِ بِالقَطْرِ أَسْهُمَا
وَقَدْ بَلَّ أَرْدَانَ الثَّرَى دَمْعُ مُزْنِهِ تَنَاثَرَ مِنْ أَسْلاَكِهَا فَتَنَظَّمَا
وَجَرَّ عَلَى هَامِ الرُّبَى ذَيْلَ وَبْلِهِ فَدَبَّجَ أَثْوَابَ الرُّبُوعِ وَسَهَّمَا
وَشَمَّرَ كَفُّ الرَّوْضِ أَكْمَامَ نُورِهِ وَوَشَّحَ أَعْطَافَ الغُصُونِ وَعَمَّمَا

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص227.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص319.

فالليل عنده إنسان عبوس، يحيل على الكآبة والضجر، و الفجر باسم، حييٌّ، يصافح أزهار الربى ويتنسم روائحها الزكية. وللصبح جبين وضّاح يلوح بضوئه في حواشي الليل وذوائبه. والبرق رامٍ يسدّد ضرياته من قوس السحاب ليرشق الأرض بأسهم من مطر. والسحاب ذاتٌ بشرية باكية تروي التراب بدمعها اللؤلؤي. ولهذا البرق مطر سخيٌّ، يجر ذيله على رؤوس الرّوابي فينتج ألوانا من الزهر توشّي الأرض، وتلبسها أثوابا منمّقة. أما الروض فكائن إنساني يشمّر بكفّه أكمام زهره، ويوشح الأغصان -وهي من نسله- ويلبسها العمامة. فهذه النماذج، تكشف عن قدرة تخييلية كبيرة لدى هؤلاء الشعراء. وتؤكد القيمة الفنية والمعنوية التي تحققها الاستعارة التشخيصية.

غير أن الملاحظ أن هؤلاء لم يتقيدوا في بعض المواضع باستخدام هذه التقنية كأداة لترجمة الحس والتجربة، بقدر ما انقادوا وراء البهرجة والتأنق والصنعة الفنية، ومحاولة إظهار البراعة التصويرية وملكة التخييل على النحو الذي نلمسه – مثلا – في ميمية ابن الخلوف التي منها هذا النموذج الأخير . فهو إضافة إلى ما تقدم، يسترسل عبر أبيات عديدة في أنسنة الطبيعة متتبّعا في ذلك، عناصرها المختلفة. ومن ذلك قوله:

وَمَـاسَ قَـوَامُ البَـانِ يَرْقُـصُ نَشْطَـةً ... لِبَـرْقٍ تَـرَاءى أو حَمَـامٍ تَرَنَّمَـا
وَهَـبَّ نَسِيـمُ الـرَّوْضِ مِـن جُـحْرِ زَهْـرِهِ ... وَأَفْعَـمَ أَنْـفَ الجَـوّ لَمـَّا تَنَسَّمَـا
وَمَـا هَاجَنِـي إلاَّ تَأَلُّـقُ بَـارِقٍ ... بَكَيْـتُ عَلَـى حُكْـمِ الهَـوَى فَتَبَسَّمَـا
وَعَانَـقَ مِـنْ خُـوْطِ الأَرَاكَـةِ مِعْطَـفًا ... وَقَبَّـلَ مِـن ثَغْـرِ الأَقَاحَـةِ مَبْسَمَـا
تَلَـوَّى بِأَكْنَـافِ السَّحَـابِ فَخِـلْتُهُ ... حَبَابًـا تَلَـوَّى أو جَبَانًـا تَلَوَّمَـا
وَخَـطَّ بِطُـرْسِ الجَـوّ سَطْـرًا مُذَهَّبًـا ... فَفَضَّضَـه قَطْـرُ الغَمَـامِ وَأَعْجَمَـا [1]

ومنها أبيات أخرى عديدة، يضيق المقام بإثباتها جميعا.

وإذا كانت النماذج المتقدمة عن الصورة الاستعارية بعامة، تكشف عن التوظيف الإيجابي الموفق لهذه الأداة، فليس معنى هذا أنه الوجه الوحيد لمستوى هذا التوظيف. فالمطّلع على الشعر المولدي يقف على عدد كبير من الاستعارات البسيطة، السطحية، التي تستهدف مظهر الصورة، ولا تتوخى عمق الشعور وأبعاد التجربة. ومن أمثلتها قول إسماعيل ابن الأحمر: [2]

---

(1) المصدر السابق، ص 371.

(2) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص378.

وَقَالُوا:

حَمَامَـاتُ الهَـوَى قَـدْ تَطَايَـرَتْ فَقُلْـتُ بِجَـوِّ القَلْـبِ وَهْـوَ مَطَارُهَـا

فَأَصْلُ السياق أن يعبر الشاعر عن موقف نفسي بعيد الأثر، يتصل بفاجعة الفقد والفراق. لكن الصورة هنا تبدو عاجزة عن أداء هذا المعنى بالمستوى الذي يستحقه من العمق، واستثارة الشعور، ودغدغة الانفعال؛ فالفرقة في الهوى، حمامات تتطاير، وأرضية مَطَارِهَا، قلب الشاعر.وعلى هذا، تبدو الصورة خاوية من العاطفة مفرغة من عبوءة المشاعر، وهي تجنح إلى الوصف أكثر مما تحقق الإثارة النفسية وتفعيل الخيال.

ومن أمثلة هذه الصور أيضا، قول أبي حمو موسى الزياني.[1]

عَلَيْـهِ السَّـلَامُ مَـا نَـاحَ الحَمَـامُ وَمَـا أَضْحَكَتِ الـرَّوْضَ ثَغْـرًا شنيبَـا

فالمعنى هو أن يبعث الشاعر بالتحية والسلام للرسول (ﷺ)، بالقدر الذي لا يحيطه العدُّ والحصر. وهو ما تستوعبه عبارة "ما ناح الحمام ". أما الصورة الاستعارية في الشطرة الثانية من البيت فهي محدودة الفعالية، بحيث يتكرر معها المعنى بشكل صميمي، ولا تقدم له إضافة ذات قيمة على مستوى العمق.

وقد ترد الصورة في سياق الاستدلال، فتفتقد جانب الإيحاء، وتقترب أكثر من التصريح، على شاكله ما نجد في قول الثغري التلمساني: [2]

فاخْلَعْ لَبُوسَكَ من سِوَى ثَوْبِ التُّقى مَـا للنُّفُـوسِ حُـلًى سِـوَى تَقْوَاهَـا

فهذه الصورة هي من البساطة والسطحية والمباشرة ما يجعلها سهلة التناول، محدودة الأثر، لا يبذل المتلقي في فهمها واستكشافها كبير جهد أو عناء. وهي بذلك لا تستثير فيه نشاطا تخييليا كبيرا.كما انها لا تحدث في نفسه هزة المفاجأة والإعجاب، بل تقلل من الإحساس بمتعة التلقي.[3] ؛ ذلك أنها تفتقد عنصر الإيحاء، الذي هو مصدر التأثير وجوهر الصورة.

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص164.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص187.

(3) ينظر: عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والابلاغي، ص 328.

وقبل أن نتحوّل عن الاستعارة إلى الكناية، تستوقفنا الصورة المجازية التي قوامها المجاز، وخاصة منه "العقلي"، الذي يسهم في تشكيل الصورة الشعرية للنص المولدي، ولو بالقدر القليل إذا ما قورن بالاستعارة.

وهو ضرب من طرق التصوير يقوم على الإسناد؛ أي "إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له، لعلاقة، مع قرينة مانعة من إرادة الإسناد الحقيقي". [1] وهذه العلاقة، قد تكون: سببية، أو مكانية، أو مصدرية، أو بإسناد المعنى للفاعل إلى المفعول، والعكس. [2]

ويسمّى أيضا المجاز الحكمي كما هو الحال عند عبد القاهر الجرجاني، الذي يعدّه علامة من علامات العبقرية والإبداع فهو:"كنز من كنوز البلاغة ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان". [3] ومن أمثلته، قول ابن الخلوف: [4]

أَضْـرَمَ الوَجْـدُ فِي الحَشَاشَـةِ نَـارَا إِذَا رَأَى الدَّمْـعُ فِي المَحَاجِـرِ فَـارَا

فالفعل "أضرم" أسند إلى غير فاعله" الوجد" . لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان. ولما كان "الوجه" سببا في هذا الاحتراق، أسند إليه الفعل لعلاقة السببية. ولقد أدّى المجاز هنا وظيفته الفنية والمعنوية، بحيث أضفى على المعنى خصوبة وإثباتا وتأكيدا، وأعرب عن حالة عشق عميقة، ومعاناة عاشق استبّد به الوجد، فأورثه حرقة واكتواءً.

ومن المجاز العقلي أيضا، قول الثغري التلمساني، موحيا بما يتمتع به ممدوحه السلطان أبو حمو موسى الثاني، من بأس وسطوة، وغلبة: [5]

أَدِنَـتْ لَـهُ الأَقْطَـارُ عَزْمَتَـهُ التِـي بُنِيَـتْ عَلَـى الإِسْـرَاجِ وَالإِلْجَـامِ

فالقصد من عبارة" أدنت له الأقطار" التي هي موضع المجاز، أنه أراد بالأقطار الشعوب التي استسلمت خاضعة منقادة لسلطان هذا القائد.

ويعبّر ابن الخطيب في ندم وحسرة عن تضييع مرحلة الشباب في انتجاع اللذات، والانصياع لهوى الغرور. ويرى في ذلك تجارة خاسرة، فيقول متوسّلا بالمجاز في أداء هذا المعنى: [6]

---

(1) عتيق عبد العزيز، علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1405هـ - 1985، ص147.

(2) المرجع نفسه، ص147.

(3) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص295.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص126.

(5) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص213 .

(6) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

قَاطِعًا فِي الغُرُورِ بُرْهَةَ عُمْرِي   خَسِرَتْ صَفْقَتِي وَخَابَتْ قِدَاحِي

حيث أسند الخسارة للصفقة مجازا، وأصل الإسناد هنا للإنسان.

وكذا الشأن في عبارة "خابت قداحي". وذلك بغرض تعميق المعنى وتكثيفه. ومن هنا يتضح ما لهذا الأسلوب البياني من مزية في تحقيق المبالغة والتوسع في المعنى وتأكيده، وهي مزية تدخل في صميم الوظيفة الفنية للمجاز عامة.

د- الصورة الكنائية

للكناية مفهومان:أحدهما لغوي، وآخر فنّي. أما عند اللغويين، فمعناها:"الإضمار، والإخفاء، وأن اللفظ لا يستفاد معناه من ذاته، بل من مضمره. وأن الإضمار والإظهار، عملية إبدال كلمة بأخرى في معناها، لكنها ليست منبثقة عنها ".[1]

ولاشك ان الوقوف بمفهوم الكناية عند حدود اللفظ البديل، أو المرادف، هو ممّا يغيّب قيمتها الفنية، ويحدّ من فعاليتها وتأثيرها، ويجعلها قاصرة عن أداء وظيفتها في تعميق المعنى وتأكيده –كما سيأتي- وعلى هذا الأساس، فمن غير المجدي الأخذ بالكناية اللغوية في مجال المعالجة الفنية، والتعامل مع العمل الإبداعي، ولابد حينئذ من مراعاة معناها الفني. فما مفهومها- فنيا- لدى النقاد والبلاغيين؟

الكناية وجه من أوجه البيان، وتقنية في التعبير تقوم على مبدأ التجاور، بحيث تنطوي الصورة الكنائية على معنى فرعي انبثق من معنى أصلي، ليكون ردفا له، دالاً عليه، على سبيل الإيحاء، لا التصريح. وهذا ما يمكن استخلاصه من تعريفات النقاد والبلاغيين للكناية من زاوية المفهوم الفني. فهي عند قدامة تحمل مصطلح "الإرداف" ومفادها : "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له. فإذا دلّ على التابع أبان على المتبوع".[2]

---

(1) سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي- الكناية والتعريض، مطبعة المعارف جلال حزي وشركاه- الإسكندرية- مصر 104.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص157.

ويلتقي مع هذا المفهوم، تعريف عبد القاهر الجرجاني الذي يرى في الكناية:" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه، ويجعله دليلا عليه ".(1)

فما يستفاد أن الكناية تعتمد الإيماء والإيحاء، وأنها تحقق علاقة التلازم بين المعنى الفرعي والأصل. وهي علاقة يحكمها المنطق والعرف الاجتماعي واللغوي.

وهذا ما يتطلب من الشاعر قدرة إدراكية متميزة، وحسّا لغويا عاليا، مع خبرة ثرية واطلاع واسع. ولأجل هذا كانت صعبة المنال إلا على الحذّاق والمبرزين. يقول عنها ابن رشيق إنها:"من غرائب الشعر ومُلَحِهِ، وبلاغة عجيبة، تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرّز والحاذق الماهر".(2)

ومما يمكن إضافته إلى أسباب السحر والعبقرية في الكناية، أنها تتحقق من خلال الإصابة في اختيار المعنى أولا، ثم إخفائه ثانيا بأسلوب فني ذكي، وبكيفية تفرض على المتلقي نوعا من الانتباه، وقدرا من الجهد في تأويل الصورة واكتشاف المعنى، يترتب عنه إحساس بالمتعة .

ومن طبيعة الكناية التي تميزها عن المجاز، أنه يمكن حملها على الحقيقة والمجاز معا، إذ إن لفظ الكناية يستوعب في معناه الحقيقة والمجاز في آنٍ.

أمّا عن الوظيفة الفنية للكناية، فتكمن في خاصية التلميح، التي هي علامة البلاغة وقوام الشعر. وكذا في إثبات المعنى وتأكيده، بما يفيد الدليل والبرهان والجنوح به إلى المبالغة والتزيد عما تنتجه الحقيقة.(3) ومن أغراض الكناية التي يمكن إدراجها ضمن الوظيفة أيضا، التعظيم والتفخيم، والتعمية والتغطية، والرغبة عن اللفظ الخسيس .(4) بالإضافة إلى القيمة الجمالية التي يحققها الأسلوب الكنائي من خلال التجسيد والتقديم الحسي للفكرة؛ وذلك على مستويين: على مستوى الصورة الفنية المجسِّدة للمعنى أولا، ثم من خلال فنية الربط بينها وبين المعنى الأصل ثانيا.

---

(1) الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص66.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 302.

(3) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البيان، ص223.

(4) ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج1ص313.

أما وقد تحدد لدينا مفهوم الكناية، ووظيفتها، وقيمتها الفنية. فما مدى استعانة شعراء المولديات بهذا الأسلوب البياني في بناء الصورة؟ الحقيقة أن واقع النص المولدي يؤكد الحضور المحتشم للكناية، إذا ما قورن بمستوى حضور التشبيه والاستعارة. وربما يعزى الأمر إلى سيطرة ظاهرة أسلوبية على القصيدة المولدية، سبق الحديث عنها في دراسة الأسلوب، وتتعلق بالطابع الخطابي السردي الذي كثيرا ما لاذ به الشعراء في رصد ملامح الشخصية المحمدية ومآثرها، وما يتصل بها من أحداث ومعجزات وإشارات تاريخية، تفرض عليهم تعاملا خاصا في تقديمها بكيفية تصرفهم عن الإيحاء وتقترب بهم أكثر من دائرة التصريح. وهذا ما يتعارض وطبيعة الكناية التي يعد التلميح جوهرها وعمادها.

وقد تأرجح التوظيف الكنائي بين العمق والبساطة، من صور تستدعي الجهد والعناء لاكتشاف المعنى، وأخرى قريبة المأخذ، سهلة المنال، محدودة الفعالية والتأثير.

ولعل من الصور التي يلمس فيها القارئ قدرا من التوفيق في أدائها الفني والمعنوي، ما استوحاه الشعراء من مشهد الرحلة إلى الحج، لحظة انطلاق الركب باتجاه البقاع المقدسة، حيث يطالعنا أبو حمو -مثلا- بصورة كنائية تجسد مشاعر الحسرة والندم. قائلا:[1]

سَــــارُوا وَ دُمُــــوعِي تُقْعِـدُنِـــي فَقَرَعْــــتُ السِّــــنَّ مِــــنَ النَّــدَمِ

فلفظ الكناية هو عبارة "قرعت السن من الندم". وهي صورة موحية، أفادت من حيث المعنى إثباتا ومبالغة، فالمعنى الأصل هو الندم نتيجة التقصير والقعود عن الحج. أمّا"قرع السّن " ففيه تقرير للمعنى وترسيخ لهذا الحس الحزين، وإثبات لحالة قصوى من الحسرة والندم لحظة توديع ركب الحجيج .

ومن هذا الموقف يستوحي ابن الخطيب صورة معبرة عن شعور الخيبة والانكسار، ملفوف في ثوب من الحسرة .فيقول:[2]

خَلَّفُونِي مِنْ بَعْدِهِمْ نَاكِسَ الطَّـرْفِ ثَقِيـلَ الخُـطَى مَهِيضًـا جَنَـاحِي

فالكناية تتجلى من خلال العبارتين : "ناكس الطرف" و"ثقيل الخطى"، فالأولى تحيل على معانٍ متعددة ، إنها علامة على التأخر عن الشيء، والتقصير، والخيبة، والذل، والحسرة. وهي معان ينتظمها رابط نفسي واحد ومحور دلالي واحد. وهنا يدرك القارئ فارق الدرجة بين

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص، 42.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص390.

المعنى الذي تنتجه الكناية "ناكس الطرف" التي فجرت كل هذه الدلالات، وبين المعنى الأصل الذي قد يتمثل في قول الشاعر "تأخرت عن الحج "، أو "خاب سعيي" أو "حزنت لتوديع الركب" أو ما شاكل هذا.

وكذلك الشأن بالنسبة لعبارة "ثَقِيل الخُطَى" التي تشيع فيضا من الدلالات تصب في المحور ذاته، وتحقق وظيفة الإثبات والمبالغة في تجسيد هذا الموقف النفسي.

وضمن هذا السياق، ومن عمق هذا الموقف النفسي يشكل ابن زمرك صورة كنائية موحية، تكشف عن حالة عاشق ولهان، يعيش صدمة الوداع لركب ميمم صوب الحبيب. فأحس حينها أن قلبه قد فارق جسده، واتخذ له مَحَلاًّ في رحال ذلك الركب .يقول مجسدا هذا المعنى :[1]

يَـا رَاحِـلِينَ وَ مَـا تَحـمَّـلَ رَكْبُهُـم ... إلاّ قُلُـوب العَاشِقِـينَ حُمُـولاَ

فالصورة الكنائية في قوله: "وما تحمل ركبهم إلا قلوب العاشقين "تعكس تجربة حب عميقة، ملكت من الشاعر القلب، وأطّرَحَتِ الجسد. كما توحي بلهفة عارمة للزيارة وتَطَلُّعٍ للقاء. وشتان بين ما تولده الصورة هنا من عمق وخصوبة، وبين قولنا في المعنى الأصل:" أتوق إلى الزيارة" أو "أتشوق للقاء".

وفي مقام الاعتراف بالذنب، ومحاسبة النفس، يقدم لنا الثغري التلمساني اعترافه بأسلوب كنائي يوحي بحجم الخطايا، وعظم الذنب .قائلا:[2]

لَعُمـرِي لَقَـدْ قَضَّيْتُ عُمْـرِي فِـي الصِّبَـا ... وأَجْرَيْـتُ خَيْـلَ اللـهو فيـه مِرَاحَـا

ففي الشطرة الثانية، صورة حسية كنائية لها قيمتها الجمالية والمعنوية من خلال هذه اللوحة الفنية التي تجسد موقف الشاعر الذي انفق عزيز عمره متهافتا على ملذات الحياة، دون رادع أو قيد يوقف جموحه.

وبدوره ابو عبد الله بن ابي جمعة يستعين بالكناية في تجسيد إحساسه بالندم لما اقترفه من ذنب. فيقول :[3]

أَسْتَغْـفِـرُ اللـهَ مِـنْ كُـلِّ ذَنْـبٍ ... نَدِمْـتُ لَـهُ وَ عَضَضْـتُ الأنامـل

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 476.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص99.

(3) المصدر نفسه، ص48.

فعضُّ الأنامل صورة دالة على الإحساس العميق بالنَّدم، وتأكيد حضوره في النفس. وقد أورد الشاعر المعنيين معا: الأصل: "نَدِمْتُ لَهُ" ثم ثنى بردفه وتابعه :"عضضت الأنامل"، ليفيد إثباتا ومبالغة، وليحقق جانبا جماليا يدركه المتلقي من الصورة التي ينتجها لفظ الكناية، في مقابل المعنى الأصل الذي قدّمه صريحًا عاريا من الجمال .

ويحاول ابن الخلوف أن يلمح إلى حجم الهول الذي يعيشه الخلق يوم الحشر، ومدى وقعه في النفس، فيتخذ من الكناية سبيلا إلى ذلك، يقول[1]

تَؤُمُّهُ الخَلْقُ طُرًّا لاَ يُذِيقُ بِهِ مِنْ هَوْلِ يَوْمٍ عَبُوسٍ شَيَّبَ اللِّمَمَا

ففي عبارة "شَيَّبَ اللِّمَمَا" صورة كنائية تخفي وراءها عمق الفاجعة، وشدة الكرب الذي يصيب الخلق يوم الحساب. وهي ذات فعالية كبيرة وتأثير واضح داخل سياق البيت، بحيث تثري الأداء المدحي إلى حد كبير، إذ بقدر ما تعمق أزمة الخلق، فإنها –بالموازاة- توحي بمدى فضل المنقذ الذي تلوذ به البشرية، ويكون سببا في الخلاص، وهو الشفيع محمد(ﷺ).

وفي مقام الإشادة بالدور البطولي للرسول(ﷺ) في حماية الإسلام ونشره في الآفاق، يتوسل ابن الخلوف بالكناية في بيان فضله(ﷺ) في صيانة رسالة الإسلام، حتى غدت كالمرأة المصونة التي صارت في منعة من قومها، تحظى بكل الرعاية والحماية. يقول: [2]

حَمَى بَيْضَةَ الإِسْلاَمِ فِي خِدْرِ عُشِّهَا وَلَنْ يَسْلَمَ الضِّرْغَامُ غِيلاً وَلاَ حِمَى

وواضح أن الكناية هنا تستند إلى مجاز، وهي من وحي الذاكرة الشعرية حيث تعود بنا إلى "بيضة الخدر" لدى امرئ القيس. وقد كنّى الشاعر بها هنا عن الإسلام، ليوحي بما توفر له على يد الرسول(ﷺ) من عزٍّ ومنعة.

وإلى جانب ما تقدم من الصور الكنائية التي حققت جانبا من التوفيق فثمة نماذج أخرى أقل مستوى، تتسم بالقرب والبساطة، وتكاد تستجيب- غالبا- للمفهوم اللغوي للكناية؛ كأن يكنّى الشاعر عن الرسول(ﷺ) بالبدر، كما في قول أبي القاسم عبد الله ابن يوسف: [3]

وَافَى رَبِيعُ الخَيْرِ مِنْهُ بِلَيْلَةٍ عَنْ وَجْهِ ذَاكَ البَدْرِ حُطَّ لِثَامُهَا

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 57.

(2) المصدر نفسه، ص341.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة67.

ومنه قول ابن زمرك مكنيا عنه بالقمر:[1]

دَارِ رَسُولِ اللهِ ومَطْلَعِ القَمَرِ الذي إِبْداؤُه مَا فَارَقَ التَّكْمِيلا

ومن هذه الكنايات البسيطة، أن يكنّي الشاعر عن المرأة "بالظبية". والتي هي في النهاية، صورة مقنعة عن شخص الرسول(ﷺ). ومن أمثلتها قول أحمد بن عبد المنان، جامعا بين الصورتين : "الظبي"، و"البدر":

لِلّهِ عَهْدُكَ يَا رَبْعَ الأُلَى طَعَنُوا أَيَامُ رَوْضِكَ غَضُّ الدوحِ يَانِعُهُ
أَيَّام ظَبْيُكَ لَمْ تُقْفِرْ مَرَاتِعُه مِنْهُ وَبَدْرُكَ لَمْ تُظْلِمْ مَطَالِعُهُ

ولعل في النماذج المتقدمة عن الصورة الكنائية ما يُبَيِّن مستوى توظيف هذه الأداة لدى شعراء المولديات في التعبير عن رؤاهم، ومواقفهم النفسيةَ. فهؤلاء وإن نجحوا إلى حدٍّ ما في الإفادة من هذا الأسلوب البياني في أداء المعنى، فإن مستوى الصورة الكنائية عندهم يظل موسوما بالبساطة عموما.كما أنها في الغالب صور مستهلكة جاهزة، لا تتخطى حدود الموروث القديم إلاّ بكيفية محتشمة، وفي النادر القليل.

ثانيا: الصورة البديعية

يشكل التعبير بالصورة البديعية وجها من أوجه البلاغة العربية وأداة فاعلة في أداء المعنى. ولها أصالتها في تراثنا الشعري. إذ يمكن القول إنها كانت حاضرة في النص الشعري القديم منذ عهد التأسيس. وإن كان ذلك في حدود معينة، بحيث لم تكن بالكثافة والانتشار، والقصد في طلبها بما كان لها في العصر العباسي خاصة. حيث غدت غاية تطلب في ذاتها، ويقصد الشعراء، إليها قصدا عن وعي، متخذين منها مظهرا حداثيا، ومعيارا للبراعة والشاعرية.

أما عن طبيعة الصورة البديعية، فإن في التسمية ما يدل على أنها تتخذ من البديع أساسا في تشكيلها وهنا يستوقفنا مفهوم مصطلح البديع. فما حدوده في اللغة، والاصطلاح؟

أما في اللغة، فقد ورد في لسان العرب ما نصُّه :"بَدَعَ الشيء يَبْدَعُهُ بدْعًا، وابتدعه: انشأه،

(1) ابن زمرك، الديوان، ص477.

بَدْأَهُ..والبديع والبدع، الشيء الذي يكون أولا"...[1] "والبديع المحدث العجيب".[2] فهو الجديد المخترع العجيب.

اما في المفهوم النقدي والبلاغي، فلا يكاد يعثر الباحث عن تعريف شاف محدد، لما شهد المصطلح من تغير وتطور عبر تاريخه.

وهنا، ينبغي أن نعود إلى عبد الله بن المعتز (ت296هـ) الذي يعزى إليه فضل التأسيس لنظرية البديع في الشعر العربي. ويتحدد مفهومه للبديع من خلال حصر مجاله في خمسة ابواب أو فنون، هي: الاستعارة، والتجنس، والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي.

وهو بهذا يجعل البديع مشتملا على البيان ايضا، بإدخاله الاستعارة ضمن أبوابه. وكذلك كان الشأن مع غيره من النقاد، الذين عاصروه، أمثال قدامه بن جعفر، أو من أتوا بعده. فحتى القرن الخامس الهجري نظل نلتقي بهذا التداخل بين أقسام البلاغة، كما عند عبد القاهر الجرجاني –مثلا- الذي أدخل التشبيه والاستعارة والتمثيل ضمن البديع، يدل على ذلك قوله :"وأمَّا التطبيق والاستعارة وسائر أقسام البديع فلا شبهة أنّ الحسن والقُبْحَ لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة".[3] حيث يُدخِل الاستعارة التي هي في أساسها تشبيه وضرب من التمثيل في البديع وأقسامه.

أمّا مرحلة الحسم التي صار للبديع فيها مفهوم محدد، يجعله علما مستقلا من علوم البلاغة الثلاثة : المعاني، البيان، والبديع، فكان مع أبي يعقوب السكاكي (ت626هـ). الذي عدَّ البديع أسلوبا لتحسين الكلام راصدًا أنواعه ضمن قسمين كبيرين هما: المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية .[4] ثم يستقر هذا المفهوم مع الخطيب القزوي (ت 780 هـ) على هذه الصيغة، ويستعيد تسميته القديمة "البديع" التي كانت له قبل مجيء السكاكي. ويعرفه بقوله: " هو علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقه على مقتضى الحال ووضوح

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة "بدع"، المجلد (1) ، ص 299.
(2) المصدر نفسه، ص 230.
(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص14-15.
(4) ينظر: شرف حفني محمد، الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة- مصر - (د-ت) ص 22.
20.

الدلالة". [1]

وفي هذا التعريف ما يبرز الوظيفة المعنوية والجمالية للبديع، ويكشف عن قيمته في عملية البناء الشعري، وباعتباره وسيلة بلاغية هامة في تشكيل الصورة، وصياغة المعنى.

ومن هنا، ينبغي ألا يفهم من البديع على أنه مجرد حلية لفظية، وبهرجة وتزيين شكلي، وإنما هو أداة هامة في إنتاج المعنى في صورة فنية لها أثرها الجمالي والنفسي في المتلقي من خلال استثارة مشاعره، وحمله على الانتباه والاستجابة بدرجة ما.

على أن هذا لا يعني أن شعراء العرب قد التزموا بهذه القاعدة النظرية، أو الصورة المثالية. فواقع النص الشعري العربي يؤكد بأن تعاملهم مع هذه الأداة البلاغية، قد تراوح بين التوظيف الإيجابي الذي يجعل من البديع ضرورة يستدعيها المعنى، وبين النزوع نحو التكلف وطلب المحسنات في ذاتها من باب الزخرفة والتنميق الذي لا يضيف للمعنى شيئا ذا قيمة.

وإذا كان الأسلوب البديعي قد شكل منذ العصر العباسي – خاصة- ظاهرة فنية واضحة المعالم في الشعر العربي بعامة. فإن شعر المديح النبوي يعد أكثر الأغراض استقطابا لهذه الظاهرة. ومن شعرائه من غالى في تكلف البديع بالكيفية التي جعلته يستأثر بفضاء النص، ويحيله إلى ما يشبه منظومة في علم البديع.

وهذا ما يجعلنا نتساءل عن مستوى الاستخدام البديعي في الشعر المولدي؛ فهل وفق الشعراء في التوسل بالصورة البديعية بما يخدم المعنى، أم اتخذوها مجرد حلية وتنميق؟ وهل التزموا بحدود الاعتدال، أم أنهم أسرفوا، وتكلفوا، وأثقلوا كاهل النص؟.

بداية، أشير إلى أن الأنواع البديعية هي من التعدد والكثرة، والتقارب في المفهوم بحيث تكاد تتداخل وتوقع في الخلط، وعدم التمييز بين مصطلح وآخر. وهو – فعلا- ما حدث مع بعض النقاد والبلاغيين. وهذا ما يجعلني اقتصر فقط على اشهر هذه الأنواع وأكثرها دورانا في الشعر المولدي. هذا بالإضافة إلى أن التركيز سيكون أكثر على البديع المعنوي لسببين: أحدها يتمثل في أن لهذا القسم أهمية في تشكيل الصورة تفوق ما للبديع اللفظي. وثانيهما، أن لهذا الأخير مجالا آخر سيحظى فيه بالدراسة من زاوية قيمته الإيقاعية، ودوره في التشكيل الموسيقي.

---

(1) المرجع السابق، ص22.

أ- البديع المعنوي

يتميز البديع المعنوي عن اللفظي بأنه يستهدف تحسين المعنى بالدرجة الأولى، ويتطلب إدراكا عقليا، تستثيره الصورة البديعية في ذهن المتلقي، فإذا حصل الفهم، تحققت متعة الاكتشاف.

والبديع المعنوي، مثله مثل اللفظي متعدد الأنواع، لكن ليس الغرض في هذا المقام هو استقصاؤها جميعا، إنما القصد هو الوقوف على وظيفة الصورة البديعية المعنوية. انطلاقا من دراسة ابرز هذه الأنواع، وأكثرها حضورا في القصيدة المولدية، والتي يأتي في مقدمتها الطباق.

الطباق

ومعناه، الجمع بين متضادين. يقول ابن رشيق: " المطابقة عند جميع الناس، جمعك بين الضدين في الكلام أو بيت شعر".[1] وعند عبد القاهر الجرجاني، يسمى "التطبيق"، يقول فيه:"أما التطبيق، فامره ابين؛ وكونه معنويا أجلى وأظهر، فهو مقابلة الشيء بضدّه" .[2]

وهو في علاقة لفظه بالحقيقة والمجاز، قسمان: فما كان لفظه محمولا على الحقيقة، فهذا طباق أو مطابقة. اما ما استخدم لفظه على سبيل المجاز، فهو: " التكافؤ".[3]

كما نجد له تعريفات اخرى بحسب طريقة تركيبه، وهي ثلاث: طباق إيجاب، وفيه تتساوى اللفظتان إيجابا وسلبا. وطباق سلب، وهو الذي يقوم على نفي أحد الطرفين، وإيهام التضاد، وهو ما كان فيه التضاد نسبيا، وقارب فيه الطرفان هذه الصفة.[4]

أما عن قيمة الطباق داخل النسيج الشعري فتتجلى من خلال الوظيفة التي يؤدّيها، والمتمثلة في الإبانة والوضوح عن المعنى بالإضافة إلى القيمة الجمالية، والأثر النفسي الذي يحدثه في المتلقي من خلال المقارنة التي يقيمها بين الشيء وضده لأجل الوصول إلى حقيقة المعنى. ثم ما يعقب من متعة حين يحصل الفهم. وهذا ما أكده رجاء عيد في قوله:" فإن معطيات المقابلة والضدية، تحدث مقابلة نفسية، تدفع بالمتلقي إلى تقبّل هذه الهزّة المباغتة

---

(1) ابن رشيق العمدة، ج2، ص5.

(2) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص 15

(3) ينظر: عتيق عبد العزيز، علم البديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان1405 هـ ، 1985م، ص78

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 79-80.

للأشياء المتضادة في تفكيره وفي محصلته اللغوية، والتي ينتج عنها هذا الإعجاب".[1]

وفي النص المولدي مجال ثري، يستدعي الاستعانة بالطباق، كأن يقابل الشاعر بين: الإيمان والكفر، الهدى والضلال، الحقيقة والباطل، العز والذل، الشباب والشيب، الجنة والنار (جهنم)، عهد الوصال وزمن الهجر. وما شاكل هذه المعاني التي كثيرا ما يتداولها شعراء المولديات، والتي تستدعي هذا النوع من الصور البديعية القائمة على الثنائيات الضدية. ومن أمثلتها، قول لسان الدين بن الخطيب، معبّرا على ملمح صوفي، يتصل بالحقيقة المحمدية، ويتمثل في مفارقة: (السابق- اللاحق) و(القدم والتأخر):[2]

تَقَدَّمْتَ مُخْتَارًا تَأَخَّرْتَ مَبْعَثًا فَقَدْ شَمِلَتْ عَلْيَاؤُكَ القَبْلَ والبَعْدَا

فالوجود المحمدي لدى الفهم الصوفي يتحدد من خلال هذه الثنائية الضدية؛ فهو من حيث خلقه النوري يُعَدُّ سابقا لكل المخلوقات. وأما من حيث كونه سببا ومصدرا لكل النبوات فإن هذا يقتضي تأخر مبعثه من بعدها جميعا. ولتوصيل هذه الحقيقة، كان لا بد من الاستعانة بالطباق الذي يوفر الأداء المناسب لها. وهو ما تدل عليه المفردات: " تقدمت، تأخرت"، "القبل، البعد".

ويتخذ ابن الخلوف من الطباق سبيلا للتعبير عن ملمح صوفي آخر، مفاده أن محمدًا(ﷺ) هو السر والمظهر الإلهي في آن؛ فهو السر باعتبار ما أودع في نوره من هدي النبوة. وهو المظهر، في كونه أول تجلٍّ للحق في صورة الخلق - على ما يعتقد الصوفية- يقول الشاعر على لسان الحق مخاطبا رسوله الكريم وقد حل برحابه المقدس، عند "سدرة المنتهى":[3]

سِرِّي وَ مَظْهَرِي وَمُرَادِي حَبَّذَا أَنْتَ زَائِرًا ومُزَارَا

وفي مقام المفاضلة، وما تقتضيه من التسامي بالفاضل على المفضول، يجد الشعراء في الطباق ضرورة لتحقيق هذا المعنى. من ذلك قول عبد العزيز بن أبي سلطان مادحا الرسول(ﷺ) بما حظي به من شرف التقريب والتقديم عن سائر الأنبياء والرسل، وتحديدا يوم حادثة الإسراء والمعراج:[4]

رُفِعَتْ لَهُ الحُجُبُ التِي لَمْ تَرْتَفِعْ إلاَّ إليهِ فَكُلُّ سِتْرٍ يُخْرَقُ

---

(1) عيد رجاء، المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، دت، ص 380.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقين، ص139.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص116.

حيث يتآزر الاستثناء مع طباق السلب في : "رفعت، ولم ترتفع" لتأكيد صفة الخصوصية المحمدية، وعلو مقامها عند الحق تبارك وتعالى.

ويلتقي معه الثغري التلمساني في تجسيد هذا المعنى، قائلا: [1]

وَأَسْرَى بِـهِ لَيْـلاً إِلَـى حَضْـرَةِ العُـلاَ   فَشَـاهَدَ فِيهَـا كُـلَّ مَـا كَـانَ خَافِيَـا

فمع ثنائية " الشهود"و" الخفاء" التي تشكل الصورة البديعية في هذا البيت، يضعنا الشاعر أمام سمو الدرجة، وخصوصية المقام الذي تبوّأه محمد(ﷺ) عند الله.

ويحقق الطباق بين: " العرب- والعجم" عند الشاعر معنى الأفضلية المطلقة لمحمد(ﷺ) على كافة الخلق. يقول: [2]

يَا أَفْضَلَ الخَلْقِ مِنْ عُرْبٍ ومن عَجَمٍ   وَخَيْـرَ آتٍ بِآيَـاتٍ وفُرْقَـانِ

ومن مجال المفاضلة إلى سياق الفضل، وبيان ما كان للرسول(ﷺ) من دور في انقاد البشرية، نلتقي مع هذا النوع من الصور البديعية، حيث يجد الشعراء في الطباق ضرورة وأهمية في تشكيل المعنى. فمن هذه الصور أن محمدا (ﷺ) هو رحمة " الأموات" و"الأحياء". يقول ابن زمرك: [3]

يَـا مَلْجَـأَ الخَلْـقِ المُشَفَّـعِ فيهـمُ   يَـا رَحْمَـةَ الأَمْـواتِ والأَحْيَـاء

ويقول ابن الخطيب: [4]

أَتَـى رَحْمَـةً والنَـاسُ فِي مُدْلَهِمَّـةٍ   يَرُوحُـونَ فِي غَـيٍّ ويُغْـدُونَ فِي إِثْـمِ

حيث أدى الطباق دوره، أولا: في تصوير حجم الضلال الذي كان يعمر حياة الناس ويلازمهم ملازمة الظل لصاحبه، فهم في الغنيّ " يروحون ويغدون". ثم يكشف بعد هذا عن قيمة الرسول(ﷺ) وفضله باعتباره المنقذ والمخلِّص للبشرية من ذلك الواقع المظلم.

وتُعَدُّ ثنائية الهدى والضلال، والنور والظلام، من أبرز المعاني التي استدعت الصورة البديعية القائمة على الطباق بشكل لافت للانتباه. ومن نماذجها، قول ابن زمرك: [5]

صَـدَعْتَ بِـالنُّورِ تَجْـلُو كُـلَّ دَاجِيَـةٍ   حتـى تَبَيَّـنَ نَهْـجُ الحَـقِّ واتَّضَحَـا

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 190.

(2) المصدر نفسه، ص228.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص364.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص576.

(5) ابن زمرك، الديوان، ص 377.

حيث استعان الشاعر بالطباق بين كلمتي "النور" و"الداجية" ليضعنا أولا، أمام ذلك البون الشاسع بين الإسلام، ورذيلة الجاهلية، وليكشف أيضا عن فضل الهدي المحمدي في توجيه الخلق نحو النهج الصحيح.

ويطابق الثغري التلمساني بين " الهدى- والضلالة" و" النور- الظلام"، مستغلا هذه المطابقة في بيان فضل الإسلام في محاربة الضلال، وتبديد ظلامه، قائلا: (1)

فَجَـلاَ بِنُـورِ هُـدَاهُ كُـلَّ ضَلاَلَـةٍ   وَجَـلاَ بِنُـورِ سَنَـاهُ كُـلَّ ظَـلاَمِ

وفي مقام الإشادة بالمولد النبوي، يلتفت عبد الله بن لسان الدين إلى معجزة النور المحمدي، فيرى في ذلك النور سببا في إزاحة ظلام الشرك وعهد الجهالة متخذا من الطباق أسلوبا في تصوير هذا الصّدام.

يقول: (2)

للهِ مَوْلِـدُهُ الـذي أَنْـوَارُهُ   صَدَعَـتْ ظَلاَمـاً للضَّـلاَلِ بَهِيمَـا

وبهذا، يتضح أن الشعراء قد أفادوا كثيرا من بنية التضاد "الطباق" في صياغة مديحهم، وبناء صورة متميزة للرسول(ﷺ)، وكذا في مجال الإشادة برسالة الإسلام الخالدة.

وبالمثل، فإنهم وجدوا في هذه الصورة البديعية أيضا ما يفي بالتعبير عن ذواتهم، ومواقفهم النفسية، وحالاتهم الشعورية، كما هو الشأن مثلا في المقطع الغزلي. ولعل من أبرز هذه المواقف والحالات، ثنائية " الخفاء والكشف" و" الكتم والإفشاء"، التي تجسدها صورة الصَّبِّ الذي يحاول -عبثا- أن يتكتم عن سرّه، فيذيعه حاله، أو تُفْصِحُ عنه الدموع، على النحو الذي نقرأ في قول عبد العزيز بن أبي سلطان: (3)

القَلْـبُ يعـشَـقُ والمَدَامِـعُ تَنْطِـقُ   بَـرِحَ الخَفَـاءُ فَكُـلُّ عُضْـوٍ مَنْطِـقُ
إنْ كُنْتُ أَكْتُمُ مَا أُكِنُّ من الهَوَى   فَشُحُـوبُ لـوني في الغَـرَامِ مُصَـدِّقُ
فَلَكَمْ سَتَرْتُ عنِ الـوُجُـودِ مَحَبَّتِـي   والدَّمْـعُ يَفْضَـحُ مَـا يُسِـرُّ المَنْطِـقُ

وكذا في قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري: (4)

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص221.

(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص298.

(3) المصدر نفسه، ج7، ص 115.

(4) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 88.

وَيْــحَ المُحِــبّ لَقَــدْ نَمَــتْ شَمَائِلُــهُ بِحُبــِّهِ، فَهْــوَ خَــافٍي السِّــرّ ذَائِعُــهُ

حيث تردّد الطباق في هذين النموذجين مع مفردات :"القلب يعشق- والمدامع تنطق"وفيهما إيهام التضاد، وكذا في "اكتم، ومصدّق".ثم "سترت،ويفضح"،"خافي، وذائع". وهي في مجملها تشكل صورا بديعية تنطوي على بَوْحٍ شعري بحبٍّ عميق،ومشاعر عشق فيّاضة، تسكن الذات العاشقة، تأسرها، وتمتلك منها الظاهر والباطن، فنرى علاماتها في نحول الجسم، ودمع العين، وما إلى ذلك من الملامح والمظاهر. فيغدو التكتم- والحال كذلك- ضربا من العبث.

وقد أدرك الثغري التلمساني هذه العبثية فقال: (1)

وَمَــالِي أَطْــوِي عَــنْكَ سِــرَّ الهَــوَى وَقَــدْ تَمــلّك مِــنِّي حُبُــك السّــرَّ والجَــهْرَا

إذ تضافر الاستفهام التعجُّبي مع الطباق في "السِّر والجهر "لتقرير المعنى وتأكيده بل إن طرفي الطباق داخل هذا السياق كادا يتوحدان- رغم الاختلاف- ليكونا وجهين لحقيقة واحدة،فكلاهما :جهرٌ، وبوحٌ، واعترافٌ.

ومن الصور البديعية الموحية التي جاد بها مقام الغزل، تلك التي نقف عليها في قول ابن الخلوف: (2)

وَمَــا هَــاجَــنِي إلاّ تَــأَلُــقُ بَــارِقٍ بَكَيْــتُ عَلَــى حُكْــمِ الهَــوَى فَتَبَسَّمَــا

وهي صورة معبرة،تنقل إلينا موقفا مؤثرا، استوحاه الشاعر من محراب الحب وواقع المحبّين، واعتمد في تجسيده وتعميقه البديع والبيان معا، فابتسامة البرق هي نتاج الاستعارة الحاصلة من البريق الذي يلوح من ثنايا الحبيب لحظة التبسُّم .أما البديع، ففي المطابقة بين "البكاء –والتبسم". وفيها تعبير عميق عن مفارقة عجيبة تؤلّف بين حالتين نفسيتين متناقضتين في موقف واحد؛ الحزن والفرح، والبكاء والتبسم، وهنا تكمن الإثارة، وتتحقق القيمة المعنوية والفنية للصورة.

ومن الصور التي ترقى إلى مستوى هذا الأداء ما جاء في قول أبي حمو موسى الثاني: (3)

وَ البَيْنُ أَشْعَلَ نَارَ الوَجْدِ فِي كَبِدِي وَالدَّمْعُ يُضرِمُهَا فِي القَلبِ و اعجَبَا

---

(1) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 213.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 321.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص186.

مَــاءٌ و نَــارٌ وَ أَكْبَـــادٌ لَهَــا شُعَـــلٌ   و القَلْــبُ بَيْنَهُـمَا قَـدْ ذَابَ و التَّـهَــبا
ضِـدَّانِ قَـدْ جُمِـعَا عَوْنًا عَلَى سَهَـرِي   لَكِنْ عـذابي بِهَـا فِي القَـلبِ قَدْ عَذُبَــا

حيث تلتقي النار مع الماء، ويتآلف الضّد مع الضّد، وينحرف الماء عن دلالته الحقيقية ليغدو وقودا للنار، ويصير الدمع – بتقنية الانزياح - وسيلة احتراق وألم، لا وسيلة تنفيس وإجلاء غمٍّ. فيجتمع عبر هذه الصورة البديعية ما لم يتفق اجتماعه، ويلتقي الضّدّان ويتحالفان "نار الوجد- ودمع الاحتراق" لِيُودِعَا بقلب الشاعر وجَعًا ومكابدةً وأَنينًا. ويفصحان عن حالة صَبٍّ أتعبه البين، واستبد به الشوق. ومن هذا الانزياح تستمد الصورة جانب الإثارة والتأثير في المتلقي، وهي تفجأهُ بهذا المختلف المؤتلف، فتثير فيه قدرا من الدهشة تكون مصدرا لمتعة التلقي. يقول حازم القرطاجني: "وَيُحَسّنُ موقع التَّخْييل من النفس أن يترامى الكلام إلى أنحاء من التعجيب، فيقوّي بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام".[1]

وتتصل بهذه الصور الغزلية تلك المواقف التي نقرأها في مقطع الرحلة باعتبارها رحلة شوق صوفي إلى الحبيب المصطفى وإلى رحابه المقدسة، حيث عبر الشعراء بالصورة البديعية عن حالات شعورية مؤثرة، لا سيما تلك التي تتعلق بلحظة توديع ركب الحجيج، وقعود الشاعر عن الحج. ومنها، رحلة القلب رفقة المرتحلين، في مقابل بقاء الجسم عاجزا عن اللحاق. وغيرها من المفارقات التي استدعت الصياغة البديعية القائمة على الطباق، كما هو الحال مثلا في قول ابن الخطيب، مستعينا بالمجاز إلى جانب الطباق:[2]

مُخَلَّـفٌ سِـرْبِي قَـدْ أُصِيــبَ جَنَاحُـهُ   وَطِـرنَ فَلَـم يسْتَطِعْ مَـرَاحًا وَلاَ مَغْـدى

إذ أوحى الطباق في "مراحا- ومغدى" داخل سياق النفي بحالة العجز التي يعانيها الشاعر. كما أشاع جوًّا من الأسى والحسرة التي تنتاب النفس، وقد أيقنت عجزها وخيبة أملها.

ويقارن أبو القاسم العزفي بين حال المطايا وقد جدّت في مسيرها صوب الحجاز، وبين قلبه المعنّى، الذي صار ينوء بحمل الهموم. فأوحى إليه المعنى باستدعاء المطابقة بين "الخفة- والثقل".

قائلا:[3]

---

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص90.
(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص14.

وَيَا عَجَبًا كَيْفَ خَفَّتْ بِهِم وَحَمَّلْتِ القَلْبَ حَمْلاً ثَقِيلاً

ثم يعزز هذه الصورة بأخرى، ملفوفة في ثوب اللوم والتوبيخ، قائلا: [1]

وَجَادُوا رَجَا الرِّضَا بِالنُّفُوسِ وَكُنْتُ بِنَفْسِي ضَنِينًا بَخِيلاً

فطابق بين : "الجود- والبخل"، حيث نسب الجود بالنفس للحجيج مشيدًا بهم معليا من شأنهم، والحق به البخل تأنيبا لنفسه وتحقيرا لها.

ومن المواقف النفسية التي عبّرت عنها الصورة البديعية بنجاح، تلك التي تجسد مفارقة الشيب والشباب، وما يتصل بها من ثنائيات: الفضيلة والرذيلة، الرشد والضلال، الخطيئة والتوبة، الذنب والغفران. وما شابه هذه المعاني. ومن أمثلتها قول أبي القاسم البرجي: [2]

أَبْكِي لِعَهْدِ الصِّبَا والشَّيْبُ يضحكبي يا للرِّجَالِ سَبَتْ جِدِّي مَلَاعِبُهُ

حيث يضعنا الطباق بين "أبكي- ويضحك" أمام مفارقة مؤثرة تحيلنا على واقع مؤلم ومأساة موجعة، حين يمتزج شعور الخيبة، مجسدًا في البكاء. لانقضاء عهد الشباب، بسخرية المشيب التي يترجمها الضحك. وهي المفارقة التي يؤكدها الطباق في نهاية البيت بين "الجد- الملاعب".

ويطالعنا ابن زمرك بصورة أخرى، تجسد حسًّا مأسويا بتسارع الزمن في قوله: [3]

أَطْوِي شَبَابِي للمَشِيبِ مَرَاحِلاً بِرَوَاحِلِ الإِصْبَاحِ والإِمْسَاءِ

إذ تتآزر الصورة البيانية في "أطوي الشباب" مع الطباق بين " الشباب- والمشيب" و"الإصباح- والإمساء" ليشيعا هذا الإحساس المرعب بتسارع الزمن ودنو الأجل. وفي هذه المطابقة الأخيرة ما يؤكد أكثر هذا الإيقاع السريع والسير الحثيث المتواصل باتجاه النهاية الحتمية.

وفي حديث الشباب والشيب، غالبا ما تتردد مفارقة المعنى بين: السعادة والتعاسة، ومفارقة اللون بين: السواد والبياض، والظلام والنور. على هذا الترتيب، بحيث يقترن طرف المفارقة الأول بالشباب، والثاني بالمشيب وهو ما نقف عليه مثلا في قول ابن زمرك:

---

(1) المصدر السابق، ص 14.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص 296.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 363.

هَذَا الصَّبَاحُ صَبَاحُ الشَّيْبِ قَدْ وَضُحَا ... سُرْعَانَ مَا كَانَ لَيْلاً فاستنارَ ضُحَى
لِلدَّهْرِ لَوْنَانِ مِنْ نُورٍ ومن غَسَقٍ ... هَذا يُعاقِبُ هذا كلَّمَا بَرِحَا
إذا رأيت بُرُوقَ الشَّيْبِ قد بَسَمَتْ ... بِمَفْرَقٍ فَمُحَيَّا العَيْشِ قَدْ كَلَحَا[1]

فكان من الضروري أن يتوسل بالطباق في صياغة هذه المفارقة، وهو ما يتجلّى في "الليل- والضحى (النهار)"، " النور- والغسق"، " بسمت- وكلحا".

مع ملاحظة أنه عزّز المعنى في البيت الثاني بما يشبه المحاججة والاستدلال والامتثال لمنطق الأشياء، ونظام الكون. وكأنه يلتمس لنفسه العزاء إزاء فاجعة الزمن وأزمة المصير.

وإلى هنا، تتضح فعالية الصورة البديعية القائمة على الطباق في إثراء المعنى داخل القصيدة المولدية، وإضفاء القيمة الجمالية على الصياغة الشعرية. وقد أكّدت النماذج المتقدمة مدى توفيق الشعراء في التعامل مع هذه الأداة بما يفي بحق الفكرة والمعنى والشعور.

على أن هذا التوفيق لا يشكل حكما مطلقا، بالنظر إلى تلك النماذج الكثيرة الموزعة داخل فضاء النص المولدي، والتي تكشف عن تعمُّل وقصد في طلب هذا اللون البديعي دون عناية كبيرة بالفكرة أو المعنى. إلى درجة أنهم وقعوا أحيانا في دائرة الكلفة والإسراف من خلال استعراض الأشكال البديعية- ومنها الطباق- بشكل تراكمي.

أما عن استهداف الطباق في ذاته داخل البيت الواحد، فمن أمثلته، قول عبد العزيز ابن أبي سلطان: [2]

بالفَقْرِ جِئْتُكَ مَوْئِلِي لاَ بالغِنَى ... فالذُّلُّ والإذْعَانُ عَنْكَ يُنْفَقُ

فالمعنى لا يقتضي ضرورة للطباق بين " الفقر والغنى" داخل هذا السياق، إذ إن الأولى تغني عن الثانية. كما أن الكلفة واضحة في قول ابن الأحمر: [3]

أَمَا آنَ من لَيْلَى تعطُّف سَاعَةٍ ... يُدْنِي مَعَ الإِبْعَادِ منها قريبها

ويبدو تعمّل ابن الخلوف واضحا من خلال قوله : [4]

(1) المصدر السابق، ص 375.
(2) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 116.
(3) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 383.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، الديوان، ص337.

مُبَـارَكُ إِبْـرَامٍ ونَقْـضٍ إذا اجْتَبَـى ... لِيُبْـرِمَ مَنْقُوضـًا وينقـضَ مُبْرَمَـا

كما يلاحظ القصد إلى الطباق في قول أبي حمو موسى الثاني:[1]

وَقُـلْ ذَلِـكَ المَضْـنِيُّ المعـذَّبُ بـالهَوَى ... يَمُـوتُ وَ يَحْيـَا فَـأَرْثِ لِلْمَيِّـتِ الحـيِّ

ويقول في القصيدة ذاتها:[2]

حَيـَاتِي وَمَـوْتِي فِي هَـوَاكُمْ وَإِنَّـنِي ... أُعَـلِّلُ نَفْـسِي فيـكم بالأَمَـانِي

حيث تردّد الطباق في البيت الأول مرتين بين" الحياة- والموت" ثم تكررت الصورة ذاتها في البيت الموالي. وفي هذا -بلا شك- كدٌّ واجْهَادٌ من أجل إثبات معنى واحد. وانه إسراف في استخدام هذا اللون البديعي.

وإلى جانب هذه القصدية الواضحة في طلب الطباق، فثمة ظاهرة أخرى أكثر تعمُلا وكلفة، حيث يعمد الشاعر إلى استعراضه بطريقة تكديسية -إن صح التعبير- عبر أبيات عديدة متتالية. ومن هذه الظاهرة، قول الثغري التلمساني:[3]

سِرُّ المَحَبَّـةِ بالدُّمـوع يُتَرجَـمُ ... فالدَّمْـعُ إن تسـال فَصِيـحٌ أَعْجَـمُ

والحـالُ تَنْطـِقُ عن لسـَانٍ صَامـِتٍ ... والصَّـبُّ يسـكُتُ والهَـوَى يتكلّـَمُ

كَم رمتُ كِتْمَانَ الهَوَى فَوَشَى بـِهِ ... جِفْـنٌ يُنـمّ بكـل سِـرٍّ يُكْتَـمُ

وهي أبيات متتالية في القصيدة، تكشف عن قصد إلى الطباق بشكل تراكمي، حيث تردد من خلال: "سرٌّ يترجم"، "فصيح- اعجم"، "تنطق- صامت، "يصمت- يتكلم"، "كتمان- فوشى"،" ينمّ- يكتم".

ومن هذه النماذج التي تزدحم فيها المطابقة، قول ابن الخلوف، مادحا صحابة رسول الله(ﷺ):[4]

الخَاذِلـُون بِنَصْـرِ اللهِ كـلَّ غَـوٍ ... مِـن الطّغَـاةِ فَمَنصـورٌ ومخـذُولُ

الجَـازِمـُونَ بِرَفْـعِ الـدينِ إنْ نَصَبـُوا ... بـيض الصّفـاح فموصـولٌ ومفصـولُ

المُهْمِلـُونَ بِنَقْـطِ السُّمرِ كـلَّ كَـمٍ ... مِـن الغُـوَاةِ فَمَنْقُـوطٌ ومهمـولُ

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص66.

(2) المصدر نفسه، ص66.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص169.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص99.

المَانِعُونَ بِبَذْلِ النَفسِ حَوْزَتَهُم مِن سرح عَادٍ فممنوعٌ ومبذولُ
المقبلُونَ على الأُخرى بتركهمُ دَارِ الفَنَاءِ فمتركٌ ومقبولُ
العاقدونَ إذا حَلُّوا الحُبَا عَلَماً يلجا إليه فمعقودٌ ومحلولُ

فهذه الأبيات - على ما فيها من تصدير- فإن الطباق يعمرها بشكل لافت للانتباه وبطريقة تعنى بالشكل على حساب المضمون.

المقابلة

هي أداة تعبيرية بديعية، تقوم على مقابلة الشيء بنظيره؛ أي على أساس من التناظر والتقابل. وهذا ما يفهم من تعريف قدامة لها حيث يقول في صحة المقابلة: " هو أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصّحة".[1]

فصحة المقابلة أن يتوخى الشاعر أساس الترتيب في الكلم بحيث يقابل كل طرف بما يوافقه، فيجعل الأول بازاء الأول، والثاني بالثاني. وهذا ما أكد عليه ابن رشيق في قوله: "المقابلة: مواجهة اللفظ لما يستحقه في الحكم، وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب، فيعطي أول الكلام ما يليق به أولا وآخره ما يليق به آخرا، ويأتي في الموافق بما يوافقه، وفي المخالف بما يخالفه... وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدين كان مقابلة" .[2]

وللمقابلة قيمتها المعنوية والفنية داخل الصياغة الشعرية، إذ إنها تعمّق الصلة بين الألفاظ والمعاني، فيكون لها- بذلك- دور فاعل في تحقيق وظيفة الإبانة والوضوح، شريطة أن تكون بطلب من المعنى لا عبئا عليه، مقصودة في ذاتها. كما أنها توفّر على مستوى اللفظ، علاقة التلاحم والتآلف من خلال استدعاء كل كلمة لما يقابلها.

وقد غذّى شعراء المولديات أسلوبهم بهذه الأداة في بناء الصورة. وإن كانت مشاركتها محدودة نسبيا إذا ما قورنت بمستوى تعاطي الطباق.

على أن كليهما يتقاطع فيما يتعلق بمجال التوظيف من حيث المعاني والمفارقات التي عبرت عنها القصيدة المولدية. وهذا ما سيتضح أكثر مع النماذج .

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص141.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 15.

ففي مقام التعبير عن ثنائية الإيمان والكفر، أو الهدى والضلال، وكيف أن الإسلام ازاح بنوره ظلام الجهل، ورفع عن الخلق غشاوة الظلم، نستحضر قول أبي حمو موسى الزياني مشيدا بمناسبة المولد النبوي، التي كانت إيذانا بتراجع "ليل الضلال"وبداية " صبح الهداية".[1]

بِمَوْلِدِهِ صُبْحُ الهِدَايَةِ قَد بَدَا ... فَزَالَ بِهِ ليلُ الضَّلاَلِ وَزَاحَا

ومنه قول أبي القاسم البرجي:[2]

وَأَقْبَلَ الرُّشْدُ والتَّاحَتْ زَوَاهِرُهُ ... وَأَدْبَرَ الغَيُّ فانجَابَتْ غَيَاهِبُهُ

وقول ابن الخلوف:[3]

يَا خَائِفًا مِن أَفَاعِي الدَّهرِ تَنْهَشُهُ ... أَمَا تَرَى الدَّهْرَ بالضِّدَّيْنِ قَدْ حَكَمَا

يَسْتَعْقِبُ العُسْرَ بَعْدَ اليُسْرِ مُنْكَمِشًا ... وَيَعْقُبُ اليُسْرَ بعد العُسْرِ مُبْتَسِمَا

لا تعتَقِدْ أَنَّ حَالاً دائِمًا أَبَدًا ... مَن سَرَّهُ اليَوْمَ لاَقَى في غَدٍ الغَمَمَا

ففي النموذج الأول مقابلة بين "صبح الهداية- وَليل الضلال "، وفي الثاني مقابلة أربع بأربع، كل كلمة بما يقابلها على الترتيب؛ "أقبل وأدبر، الرشد والغي، الزواهر والغياهب، التَّاحتْ وانجابت".

أمّا الثالث ففيه مقابلة ثلاث بثلاث، في البيت الثاني، بين :"العسر بعد اليسر منكمشا- واليسر بعد العسر مبتسما"، مع ملاحظة ان الذي يؤلف بين "منكمشا- ومبتسما" على جهة التقابل هو إيهام التضاد. وفي البيت الثالث بين :"سرّه اليوم، وغدٍ الغمم". وتبدو الصورة البديعية في نموذج ابن الخلوف اكثر فعالية في أداء وظيفة التوضيح. خاصة وأنها اعتمدت محسنا معنويا آخر يعرف "بالتفسير"، كما انها احتكمت إلى العقل والمنطق والمحاججة، فحققت أكبر قدرٍ من الإبانة والوضوح.

ومن المعاني التي استدعت صيغة التقابل، مفارقة الهجر والوصال، كما في قول أبي حمو:[4]

وَتَا اللهِ مَالي غَيرُكُمْ إنْ هَجَرْتُمْ ... فَهَجْرُكُم يُرْدِي وَوَصْلُكُم يُحْيِي

---

(1) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص 99.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2 ، ص297.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص30.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص67.

فقابل بين :"هجركم يردي، ووصلكم يُحْيي". واعتمد على مستوى التركيب -إسناد الفعل إلى الاسم، فنسب فعل القهر للهجر، وفعل الإحياء للوصل، ليضفي على الصورة حركة وتأثيرا، حيث مكّن الاسمين "الهجر- والوصال"- عبر هذا المجاز الذي يتضافر مع المقابلة- من سلطة الفعل، فاكتسب المعنى قوّة، وأوحى بحقيقة التجربة، وعمق العلاقة، فمكانة الحبيب لدى المحب خاصة ومتميزة. وقد عزز بالاستثناء في صدر البيت، جاعلا منه مصدر الحياة وسببها الوحيد.

كما عبرت المقابلة عن ثنائية الشباب والشيب، وما يتفرع عنها، على شاكلة ما نقرأ في قول الثغري التلمساني، حيث رأى في مشيبه مرحلة الحسم؛ (فحرّم سلوانه) و(أباح حزنه) على حد تعبيره:[1]

فَحَرَّمْتُ سُلْوَانِي وَحُزْنِي أَبَحْتُهُ … وقُلْتُ لِنَفْسِي قَدْ دَنَا عَنْكَ تِرْحَالِي

ويعد مشهد الطلل والديار الخَرِبَة من أكثر المضامين استيعابا للمفارقات، وهذا بحكم مبدأ التحول الذي تخضع له الدار، حيث يكون هدم بعد بناء، وموت بعد حياة، ووحشة تنوب عن أنس، وحاضر تعيس في مقابل ماض مشرق سعيد.

فمن الصور البديعية المعبّرة عن هذا المضمون قول الثغري التلمساني :[2]

عهدتُ بِهِ سِرْبًا مِنَ الإنْسِ حَالِيًا … فَعَادَ بِهِ سِرْبٌ مِنَ الوَحْشِ عَاطِلُ

فالمقابلة بين "الأنس حاليا- والوحش عاطل". تجسد صورة الطلل بما أصابه من التحوّل، فغدت الدار مأوى للحيوانات البرية، بعد أن كانت عامرة بأهلها، وقد اختزل الشاعر الأهل هنا في الحبيبة، لوجود القرينة "حاليا "، والحُلي من لوازم المراة، وربما صحّ لنا التأويل أيضا باختزال الوحش العاطل: وهو المجرد من الحلي- في "الظبي"، الذي يعد البديل الأول للمراة، إذ كثيرا ما حلّ محلها في تراثنا الشعري . والصورة- كما هو واضح- جاهزة، مستقاة من الذاكرة الشعرية. ومع ذلك فللمقابلة هنا دورها في تعميق فاجعة التحوُل، وبيان وقعها في النفس.

فمن خلال هذه النماذج تتجلّى القيمة المعنوية والفنية للمقابلة في صياغة المفارقة وبنية التضاد، بالكيفية التي تسعف كثيرا في تعميق المعنى وتحسينه وتوضيحه. فالتضاد كما

(1) المصدر السابق، ص139.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

يؤكد عبد العزيز عتيق: "أوضح في الدلالة على المعنى"[1].

ب- البديع اللفظي

للبديع اللفظي- كما سبق- قيمة صوتية موسيقية بالدرجة الأولى، لكنه مع ذلك له وظيفته المعنوية. و هو ما نحاول أن نستجليه مع لونين من ألوانه المتعددة و اللذين يشكلان حضورا واسعا في النص المولدي.

الجناس

يقصد به، التشابه بين لفظين شكلا مع الاختلاف في المعنى. ويعد أكثر أنواع البديع أهمية، حتى إن ابن المعتز جعله ثاني أبواب البديع الخمسة الكبرى[2].

ولقد حظي عند البلاغيين بنصيب وافر من الاهتمام والدراسة، حتى أنهم أدخلوا عليه تفريعات وتقسيمات عديدة تثقل الكاهل، وتقود إلى الخلط والتداخل.

وليس الغرض في هذا المقام أن نستقصي هذه الأنواع والتفريعات، وإنما القصد هو أن التركيز على الوظيفة، ومحاولة الكشف عن فعالية هذه الأداة على المستويين الفني والمعنوي داخل النص المولدي. وهنا أجد من الأهمية من أن أذكّر بأن الجناس بديع لفظي، أي إن وظيفته الأولى هي تحقيق الإثارة الجمالية الصوتية أو النغمية. على أن هذه الإثارة تصاحبها قيمة معنوية أيضا، تتحدد من خلال ذلك التآلف والتوحُّد الذي ينتج عن ركني الجناس رغم اختلافهما في المعنى؛ وذلك بتدخل من الشاعر من خلال مشاعره وعواطفه ورؤاه، التي تعمل متضافرة على تحقيق هذا التوحد. فيغدو الجناس بذلك أداة توحُّدٍ وتوكيد معنوي، بقدر ما يتحقق فيه من تآلف موسيقي.

ولأجل هذا، شدَّد البلاغيون - وفي مقدمتهم عبد القاهر الجرجاني- على ربط الجناس بالمعنى، فجعلوا من شروط استحسانه، أن يكون بطلب من المعنى، تابعا له، لا مطلوبا في ذاته. يقول : "وعلى الجملة فإنك لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا سجعا حسنا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه، وساقه نحوه، وحتى نجده لا يبتغي به بدلا، ولا تجد عنه حولا. ومن هنا كان أحلى تجنيس تسمعه وأعلاه، وأحق بالحس وأولاه: ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى

---

(1) عتيق عبد العزيز، علم البديع، ص91.

(2) ينظر ابن المعتز، كتاب البديع، ص25.

اجتلابه". [1]

وإذا كان الجناس من حيث عدد الحروف قسمين: تام، وناقص، فإن التام يعد الصورة المثلى على المستويين: المعنوي والموسيقي. فإلى أي مدى استجاب توظيف الجناس لدى شعراء المولديات لهذه المعايير ؟.

إن الملاحظة الأولى التي يمكن أن يسجلها قارئ الشعر المولدي من هذا المعيار الأخير، أن الصورة المثالية للجناس- التام- تقلُّ قلة شديدة فلا تظهر إلا لماما.

وبالموازاة، فإن للجناس الناقص بأنواعه حضورا لافتا للانتباه، بالكيفية التي تشكل منه ظاهرة مميزة في هذا الشعر. وقد تأرجحت طبيعة هذا الحضور بين الاستحسان والاستهجان على حد تعبير عبد القاهر.[2] هذا بالإضافة إلى وقوع الشعراء أحيانا في أسر الإسراف والتكلف. وهو ما سيتبين من خلال التعامل مع النماذج الشعرية.

فمن الصور البديعية المستحسنة التي تخدم المعنى، قول أبي القاسم البرجي مجانسا بين "الخَلق، والخُلُق":[3]

هُوَ المكمـّل فِي خلقٍ وفي خُلُـــقٍ زَكـتْ حُـلاَهُ كَمَـا طَابَـتْ مَنَاسِبُـهُ

ومنه قول يحي بن خلدون: [4]

أكملُ العَالمِينَ خَلْقـاً وَ خُلُقـــا أَشْرَفُ النَّاس في النَّدى و الكِفَــاحِ

فالسياق المدحي هنا يقتضي هذه المجانسة، إذ بوجود طرفها الثاني "خُلُقًا" إلى جانب "خَلْقًا" يستوفي الشاعران ملامح الصورة المتسامية التي أراداها لشخص الرسول (ﷺ).

ومن أمثلة المجانسات التي استعان بها الشعراء في مدح الشخصية المحمدية وإعطائها صورة متكاملة تعكس رفعتها وعلو شأنها، ما نجده في قول ابن الخلوف .[5]

صَاغَـهُ مـــن بهـــاءٍ ونـــورٍ فـَغـَدَا كَامِلاً جليلا جَميــلاَ

(1) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 07.

(2) ينظر: المصدر نفسه 5.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2 ، ص297.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6 ، ص 513.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص71.

حيث أتاح الجناس للشاعر في كلمتي :"الجليل، الجميل" أن يجمع بين الحُسنَيَيْنِ، وأن يقدم الرسول (ﷺ) في أبهى صورة، متشحة بوشاح العظمة والجلال والقدسية .

ويجانس ابن الخطيب بين "الجدا "والندى"، ليؤكد صفة الكرم، وسيولة العطاء بين يدي الرسول (ﷺ). قائلا: [1]

تـداركه يـا غـوثَ العبـادِ برَحْمـةٍ فَجُودُك ما أجْدَى وكَفُّكَ مـا أنْدَى

فمع "الجدا" و"النَّدى" يتشكل مصدر النماء والحياة والإغاثة. وبالتالي، يوفر الجناس للشاعر طاقة تعبيرية هائلة لمدح الرسول (ﷺ)، وتعميق هذه الصفة في شخصه الكريم، خاصة وقد صيغ -الجناس- في قالب التعجب فزاد المعنى ثراءً ومبالغة.

أما الثغري التلمساني، فيجانس بين "المرفع، والمشفع"، قائلا:

أنـتَ الـمُرَفَّعُ و المُشَـفَّعُ في غـدٍ يَـرْجُو شَفَاعَتَـك المُسِيئُ المُجْـرِمُ[2]

فالرفعة في هذا السياق، تستدعي الشفاعة التي هي علامة من علامات التميز والخصوصية التي منَّ بها الله على نبيّه محمد (ﷺ) دونا عن سائر الأنبياء والرسل.

وبذلك تتأكد الصلة بين طرفي الجناس، وتتأكد معها ضرورة حضوره في صياغة المعنى. ويلتقط ابن الخلوف صورتي "الغيث"، والليث" – على ما بينهما من تباعد في الدلالة – ليشكل منها عبر المجانسة، صورة متميزة لممدوحه، تجمع بين معاني الغيث؛ من رحمة، وسماحة، وكرم. وصفات الأسد، من شجاعة وبأس. فيقول مادحا الرسول(ﷺ): [3]

وَلَيْـثُ كِفَـاحٍ إنْ تَـرَاكَم حَـادِثٌ وَغَيْـثُ سَمَـاحٍ إنْ تَكَـاثَرَ حُـوبُ

ويجمع في صورة أخرى بين حالتي اللين والشدة، مادحا الرسول (ﷺ)، بقوله: [4]

فَلِلأَعَـادِي وللأَصْحَـاب مـن يَـدِهِ يَوْمَـيْ نَـدَى وَرَدَى وتفكيـلُ
فَسَيْفُـهُ للنَّـدَى في الرَّبْـعِ مُبْتَـدَلٌ وسـيفهُ للعِـدَا في الـنَّفس مَسْلُـول

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 475.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص172.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص414.

(4) المصدر نفسه، ص 97.

حيث جانس بين "النَدى والرَّدى" وبين "الندى، والعدا"، مستعينا بلون بديعي آخر، هو: "التبين" ويراد به تفسير ما يخفى على المتلقي من معنى. وذلك ما اقتضى منه ترديد الجناس مرة أخرى في البيت الثاني. وفائدته في هذا السياق تُحدد من خلال تلاحم وتضافر ركنيْه لأجل بناء صورة للممدوح تتكامل فيها الليونة والرحمة مع الشدة والبأس.

وينقل إلينا أبو القاسم العزفي صورا بديعية من فضاء البقاع الطاهرة ومعالمها المقدسة، محاولا إبراز الفائدة من كل معلم، متوسلا في ذلك بالجناس. فيقول منوها بركب الحجيج:

فَطُوبَى لِمَنْ حَلَّ فِي طَيْبَةَ — وعَرَّسَ بالسَّفْحِ مِنْهَا الحمُولاَ
ونَالَ المُنَى فِي مِنًى عندَمَا — نَوَى بالمَنَازِلِ منها نُزُولاَ
وَأَصْفَى الضَّمَائِرَ نحو الصَّفَا — يؤمِّلُ للوَصلِ فيها الوُصُولا

فجانس بين "المنَى ومِنًى"، " المنازل والنزل"، "أصفى والصَّفا"، " الوصل والوصول". وبقدر ما أوحت هذه المجانسات بثمار هذه الزيارة المقدسة وما أحرزه الحجيج من علامات الفوز انطلاقا من كل معلم وشعيرة، فقد أشاعت- بالموازاة- إحساسا بالحسرة والندم على مستوى الشاعر الذي تخلف عن الركب، وخسر أجر هذه الفريضة.

وتتصاعد نبرات الشوق لدى ابن الخطيب لزيارة البقاع المقدسة، والتعبُّق بأريجها الطيب، فيقدم لنا صورة بديعية شمِّية، تفوح برائحة "النَّد" الذي لم يجد – له على حد تعبيره- "ندًّا". فيعقد بذلك مجانسة موحية بهذا التعلُّق الشديد والحنين الجارف. قائلا:[1]

إلِىَ أَنْ أَحُطَّ الرَّحْلَ فِي تُرْبِكَ الذِي — تَضَوَّعَ نَدًّا مَا رَأَيْنَا لَهُ نِدًّا

ويطالعنا يحيى ابن خلدون بصورة مماثلة –عاطفة وعطرا- مجانسا بين " طيبة- والطيب". فيقول:[2]

أَمِنْ طَيْبَةَ يَا قَوْمُ ثَوْرُ رِكَابِكُمُ — فَعَنْ طيبِهَا هَذَا العَبِيرُ يُبِينُ

ومن سياق الشوق والتغزل بالبقاع المقدسة يستلهم الثغري التلمساني صورة بديعية، قوامها الجناس التام، تكشف عن هيامه الشديد بها إلى درجة أن غدت نواسمها صانعة لطباعه. يقول:[3]

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص477.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد ج2، ص216.

(3) المصدر نفسه، ص 69.

شَمَائِـلُ تُبْدِيهَـا الصَّبَـا والشَّمَائِـلُ   وَلِـي كُلَّمَـا هَبَّـتْ نَوَاسِـمُ طيبَـةَ

حيث جانس بين "الشمائل" الأولى، ويريد بها الطباع، والثانية، وتعني ريح الشمال التي عادة ما وظفت كمثير يحرّك كوامن النفس لدى المحبّين، فأوحت المجانسة بتأثير المكان ومتعلقاته في النفس.

ويستوحي ابو حمو موسى الزياني من مشاهد الوجد والغرام والمكابدة صورة معبرة، تجسد فعل الحب في المحبين، فيشكل ملامحها والوانها وخطوطها بدمع يمازجه دم. قائلا: (1)

فـانْظُرْ تَـرَى عَجَبًـا للدَّمْـعِ مُخْتَضِبًـا   مَزَجْـتُ دَمْعِـي دَمًـا مـن بعـدِ رِحْلَتِهِـم

ففي هذه الممازجة، أو بالأحرى المجانسة بين "الدم والدمع" مكمن التأثير ومصدر فعالية الصورة في كشف المعنى وإجلائه. إن هذه الممازجة تخفي وراءها قلبا جريحا أتعبه البعد وتمكّنت منه سهامه.

وتتساوى " الحرقة والغرق" عند ابن الخلوف في مقام التعبير عن حال العاشق المتيّم، قائلا: (2)

أَبَـى الحُـبُّ إلاَّ أَنْ يَكُـونَ كَمَـا يَشَـا   حَرِيـقَ صَبَابَـاتٍ غَرِيـقَ مَدَامِـعِ

فرغم اختلاف ركني الجناس "حريق- غريق" في الدلالة ومصدر المادة، إلا أنهما توحّدا - إحساسا- لدى الشاعر في الإعراب عن حالة الوجع والمكابدة.

ومن هنا تتجلى قدرة الذات الشاعرة في تحقيق التآلف والجمع بين المتباعدين، من خلال العاطفة والموقف النفسي. وربما جاز لنا أن نتأول الغاية من الجناس هنا إلى تطلّع الشاعر، ورغبته في تحقيق هذا التوحّد بينه وبين إلفه وحبيبه، ممثلا في شخص المصطفى(ﷺ). وهذا، على طريقة الصوفية، " فالجناس هوية وجمع ووصال ... وبالجناس يحضر الاتحاد الصوفي حضورًا دقيقًا". (3)

ومن خلال النماذج المتقدمة، يتضح لنا مدى إفادة شعراء المولديات من هذا النوع البديعي في صياغة المعنى، وتشكيل الصورة، وتوشيتها بحلية الجناس. بالإضافة إلى إمدادها بتلك

---

(1) المصدر السابق، ص188.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 347.

(3) اليوسف يوسف سامي، ابن الفارض شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، (د، ت)، ص 101

القيمة الموسيقية التي تستأثر بسماع المتلقي، وتقرر في نفسه إحساسا بنشوة النغم، ومتعة الفهم في آن.

غير أن هؤلاء، قد خرجوا -بالمقابل- عن حدود الاعتدال في توظيفهم للجناس إلى التعسف والإكراه، بحيثُ اتخذوه في حالات كثيرة مجرد حلية وبهرجة لفظية دون مراعاة الحاجة إليه، فبدا متبوعا لا تابعا للمعنى. وغاية في ذاته، لا وسيلة تفرض ضرورة داخل الصياغة الشعرية. وفي هذا -بكل تأكيد- عبء على النص وهجنة عليه، باستثناء ما يحرزه من انسجام موسيقي. ذلك أن الجناس بهذه الكيفية، قد فَقَدَ مصدر الفضيلة فيه، والتي هي نصرة المعنى على حدّ رأي عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول بهذا الشأن: "إنما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى إذ لو كان اللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه إلا معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه"[1].

وقد وقع شعراء المولديات -أحيانا- فيما ينسحب عليه هذا الحكم، فاصطنعوا الجناس وإن لم تدع إليه الضرورة، بل وخرجوا إلى حدّ الإسراف والتكلف في طلبه.كما في قول ابن الخلوف:[2]

وَهُـــمْ غَيْــثُ المُوَالِــــي والمَوَالِـــي وَهُــمْ غَيْـــظُ المُـــراجي والمَـــجَارِي

فالكلفة واضحة في هذا البيت بالمستوى الذي لا تكاد تخرج لغته عن صور الجناس وذلك في: " الغيث والغيظُ"، "المُوالي والمَوالي"، "المُراجي والمجاري".

وكذلك الشأن في قول ابن زمرك:[3]

كَالزَّهْــرِ فِي إيرَاقِــهِ والبَــدْرِ فِـــي إِشْرَاقِـــهِ والزُّهْــرِ فِـــي الـــلألاَءِ

ومن امثلة الإسراف في استخدام الجناس والسعي إليه ما نجد في قول أبي حمو:[4]

مُسِـــيءٌ قَسَـــا قَلْبُـــهُ إذْ أَســـَى فَـــذَابَ أَسًـــى عِنْدَمَـــا أَذْنَبَـــا
فَيَـــا أَهْــلَ وُدِّي لَقَـــدْ زَادَ وَجْـــدِي إِلَــى أَهْــلِ نَجْـــدٍ وَأَهْــلِ قُبَـــا

---

(1) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص5.

(2) ابن الخلوف القسنطيي، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص31.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص365.

(4) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص137-139.

فَجَــدُّوا السُّــرى لِشَفِيــعِ الــوَرَى	عَـــسَى أنْ تَــرَى مُقْلَتِــي يَثْرِبَــا
فَشَهْــرُ رَبِيــعِ أتَــى بِرَفِيــعِ	نَبِــيٍّ شَفِيــعِ لِمــَنْ أذْنَبَــا
وَمِسْــكٌ فَتِيــقٌ وَزَهْــرٌ أنِيــقٌ	بِــرَوْضِ شَرِيــقِ حَـوَتْــهُ الرُّبَــا

ومن مظاهر هذا التانق اللفظي عبر المجانسة، قول ابن الخلوف القسنطيني:[1]

امــاط جَهْــلَ ابــي جَهْــلٍ بِمَجْهَلَــةٍ	قَــدْ شَيَّبَــتْ شَـيْبَةَ إذْ أرْضِـعَ النِّقَمَــا
وَوَلَّـدَتْ لِلْوَلِيــدِ الخِزْيَ حِــينَ طَـغَى	وعَاقَبَــتْ عُقْبَــةَ إذْ زَلَّ واجْتَــرَمَــا
وَيَمَّمَــتْ بِمَخَازِيــهَــا أُمَيَّتَهُــمْ	وعاقبــتْ عُتْبَــةَ إذْ جَــاوَزَ الحَـدَّ مَــا

ومنه قوله ايضا من مولديته "العينية":[2]

وَإِنْ جِئْتَ سلْعًا قِفْ وَسَلْ عَـنْ أهَيْلِهِ	أبَـا لسَّفْحِ قَـالُوا أمْ سَرَوْا لِلْمَصَانِـعِ
وَسِرْ بِي بِسِرِيٍّ امتَطَوْا صَهْوَةَ السُّرى	وَصِحْ بِـي فَصَحْبِي خَلَّفُوا كُلَّ ضَالِعِ
وَنُحْ بِي فَنَـحْبِي حَازَ إذْ حَرَّرُوا النَّوَى	وَقِــلْ بِـي فَقَلْــبِي شَـارِدٌ غَيْــرُ جَـازِعِ
وَإِنْ جِئْتَ جَــزْعًا،مِلْ وَجُزْ عن يَمِينِهِ	وَسَـارِعْ إِلَـى الــوَادِي،وَشِمْ كُـلَّ لامِـعِ

فالكلفة واضحة على هذه الأبيات التي اقتُطعت من القصيدة حسب ترتيبها بصورة متتالية، حيث عمد الشاعر إلى رصفها بالجناس، معتمدا في ذلك نوعا من التلاعب اللفظي، عن طريق الجناس المركب.

رد العجز على الصدر

ويسمى أيضا التصدير، ويكون بتكرار الكلمة في ثنايا البيت لفظا ومعنى، أو لفظا فحسب، شريطة ان يلزم احد طرفي التصدير موقعا بعينه، هو خاتمة البيت، فتكون فيه القافية. وهذا ما يستفاد من تقسيمات ابن المعتز له. حيث يجعله في ثلاثة اقسام، هي:[3]

- ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول.
- ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه.
- ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه.

حيث يتحقق في كل هذه الأقسام شرط وقوع الركن الثاني في القافية.

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص61.

(2) المصدر نفسه، ص350.

(3) ينظر: ابن المعتز، كتاب البديع، ص47-48.

وفي تعريف ابن رشيق للتصدير، يقول: " هو أن تُرَدَّ أعجاز الكلام على صدوره، فيدل بعضه على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر إذا كان كذلك وتقتضيها الصفة، ويكسب البيت الذي يكون فيه أبهة، ويكسوه رونقا وذيباجة. [1]

وانطلاقا من هذا التعريف، يمكن استخلاص وظيفة التصدير، وتتحدد بالدرجة الأولى فيما ينتجه من قيمة موسيقية. بالإضافة إلى القيمة المعنوية والفنية باعتباره أداة لتحسين الكلام وتأكيد المعنى، خاصة إذا ترددت الكلمة لفظا ومعنى.

لكن يظل الأثر الموسيقي الناتج عن التصدير هو جوهر وظيفته، باعتباره محسّنًا لفظيا لا معنويا. وعلى هذا الأساس سأحاول أن أقف معه وقفة معجلة من زاوية علاقته بالمعنى، على أن أعود إليه في القسم الخاص بدراسة الموسيقى فيما سيأتي.

أما عن نوعية الوظيفة المعنوية للتصدير، فعلى اعتبار أنه ضرب من التكرار، فإنه يحقق توكيدا ويوفر عمقا وثراءً للسياق الذي يردُ فيه من خلال تردد اللفظة بين نهاية البيت وفضائه الداخلي. وهذه بعض النماذج نوردها للكشف عن هذا الأثر المعنوي الفني.

يقول ابن زمرك مشيدا بجيش الغني بالله ودوره في كسر شوكة الصليبيين: [2]

كَسَرُوا تَمَاثِيلَ الصَّلِيـبِ وَمَثَّلُـوا   بِمَـنِ ارتَضَـى لِوَلَائِـهِ تمثيـلا

فرَدُّ كلمة "تمثيلا" في صيغة المفعول المطلق على فعلها في نهاية المصراع الأول "مثّلوا"، قد أوحى بعظمة النصر للمسلمين، في مقابل فداحة الخطب والهزيمة بالنسبة للنصارى. كما أن كلمة"مثلوا" جاءت دالة على نظيرتها في قافية البيت، وكأنها تستدعيها وتستوجب حضورها. وهذا ما يكشف عن قيمة التصدير في تقوية الصلة بين الألفاظ من جهة وتعميق المعنى من جهة ثانية.

وفي مقام الثناء على الرسول (ﷺ)، وإضفاء صفة الكمال على شخصه الكريم، يتخذ ابن الخلوف من التصدير أداة لتأكيد هذا المعنى، قائلا:

كَمَّـلَ اللهُ وَصفَـهُ وحَمَـاهُ   وَحَبَـاهُ بِمَـا حَبَـا تَكْمِيـلاَ [3]

---

(1) ابن رشيق القيرواني، العمرة، ج2، ص3.

(2) المصدر نفسه، ص 479.

(3) المصدر نفسه، ص479.

فقد أدّى لفظ التصدير في "كمّل"، و"تكميلا" دوره الفاعل في تأكيد صفة الكمال للذات المحمدية، من خلال هذا الإصرار الناتج عن تكرار الكلمة بين بداية البيت ونهايته.

ويقول مؤكدا صفة الشفاعة للرسول (ﷺ):[1]

وَقُلْ مَا تَشَا يُسْمَعْ، وَسَلْ تُعْطَ واشْفَعَنْ تُشَفَّعْ فأَنْتَ اليَوْمَ أَوْجَهُ شَافِعِ

حيث أفاد التصدير إثبات صفة الشفاعة على نحو من المبالغة، خاصة وأنّ ركنه الثاني قد ورد على صيغة اسم الفاعل "شافع"، مسبوقا بصيغة التفضيل في كلمة "أوجه".

ونلتقي مع الثغري في مشهد التضرع والدعاء، حيث يلوذ بخالقه متشبّثا بغفرانه، فيجد في التصدير وسيلة تحقق له هذا الإلحاح والتشبث، مكرّرًا كلمة "غفرا" في صيغة اسم فعل الأمر التي تفيد الدعاء، علّه يحظى بكرم الله في التجاوز عن الذنب، يقول:[2]

إلاهي عَفْوًا عن ذنوب جنيتها وغفرًا لما أسلفت من زلل غُفْرَا

ويضيق ابن الخلوف بهذه الذنوب، التي غدت حملا ثقيلا أتعب كاهله. فيجعل من كلمة "ثقيلا" مدار البيت ومركز الإشعاع في قوله:[3]

وَحَمَلْتُ الذُّنُوبَ حَمْلاً ثَقِيلاً كَيْفَ أَنْجُو وقَدْ حَمَلْتُ ثَقِيلاً

وفي سياق الغزل والتشوق، يقول ابن زمرك معتمدا التصدير:[4]

يَا سَاكِنِي البَطْحَاء أيُّ لُبَانَةٍ لِي عِنْدَكُمْ يَا سَاكِنِي البَطْحَاء

فتردّد عبارة "ساكني البطحاء" بلفظها ومعناها في فضاء هذا البيت -بين بدئه وختامه- قد أشاع شوقا وحنينا يعانق به الشاعر أحبته في مضاربهم ببطحاء مكة.

ومن القصيدة ذاتها، يقول مصوّرا حاله الباكي:[5]

لَمْ تُنْسِنِي الأَيَّامُ يَوْمَ وَدَاعِهِ وَالرَّكْبُ قَدْ أَوْفَى عَلَى الزَّوْرَاء
أَبْكِي وَيَبْسِمُ والمَحَاسِنُ تَجْتَلِي فَعَلِقْتُ بَيْنَ تَبَسُّمٍ وبُكَاء

فهي مفارقة، يشكل طرفاها: المحب ببكائه، والمحبوب بابتسامته لحظة الفراق، جسّدها

(1) المصدر السابق، ص361.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص 214.

(3) ابن الخلوف، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص67.

(4) ابن زمرك، الديوان، ص363.

(5) المصدر نفسه، ص 363.

الشاعر عبر هذه المطابقة أولا بين (البكاء، والتبسم) ثم أردف بالتصدير، ليعزز الصورة، ويزيد المعنى قوة وتوكيدا. وقد حرص – كما هو واضح من جانب الشكل- على حصر طرفي البيت بين فعل البكاء ومصدره. وفي هذا إيحاء بالمضمون وإلحاح من الشاعر على تجسيد صورته الباكية الحزينة إزاء ذلك الموقف العسير.

وفي السياق نفسه يقول معبرا عن إحساسه بافتقاد الحبيب وحسرته عليه: (1)

يَـا مَـوْرِدًا حَامـت عليـه قلوبنـا لـو نيـلَ لـم تَجْـرِ المدامـعُ نيـلا

حيث اعتمد تصدير المجانسة بين كلمة " نيل" في بداية المصراع الثاني وهي فعل، معناه الحصول على الشيء وامتلاكه، والثانية اسم أراد به الشاعر "نهر النيل". وقد جاء ركن التصدير الأول مسبوقا بـ "لو" التي هي أداة امتناع لامتناع. فامتنع الفعل "نيل"، عن التحقق وامتنع معه الحبيب، وذلك ما تسبب في حالة من الحزن عميقة، تجلت في هذا الفيض من البكاء الذي حاكى "النيل" غزارة وتدفقا. وبذا يكون التصدير قد حقق ثراءً معنويا، وأصاب مبالغة، بل غلوا واضحا.

ويطالعنا الثغري التلمساني داخل أجواء الشوق إلى البقاع المقدسة بصورة بديعية، تجسد مشاعر اللهفة إلى زيارتها وتعمّق الإحساس بافتقادها، معتمدا في تشكيلها التصدير بغرض ترسيخ هذا الإحساس وتأكيد هذا العطش من خلال تكرار كلمة "ظامئا" بلفظها ومعناها في نهاية كل مصراع، منه قوله : (2)

وَرَدُوا العُـذيبَ وَ خَلّفُونِـي ظَامِـئًـا فَمَتَـى يُبَـاحُ الـوِرْدُ فِيـهِ لِظَـامِ

ويحاول أبو القاسم البرجي أن يُصوّر هذا التطلع والشوق إلى تلك الأماكن الطاهرة، قائلا : (3)

فِيهَـا وَ فِـي طَيْبَـةَ الغـرّاء لـي أَمَـلٌ يُصَاحِبُ القَـلْبَ مِنْـهُ مَـا يـُصَاحِبُهُ

حيث أسعفه التصدير داخل هذا السياق في توصيل المعنى، والإيحاء بهذا الأمل الذي صار يلازمه ويملأ عليه قلبه وحياته، داعيا إياه إلى زيارة مواطن الرسول (ﷺ). وذلك من خلال تردُّد كلمة "يصاحب" لفظا ومعنى، والتي أوحت بحجم هذا الأمل ومستوى حضوره.

ومع ابن الخلوف نلتقي مع لوحة أخرى من لوحات هذا الشوق المتقد واللهفة الشديدة إلى تلك

---

(1) المصدر السابق، ص476.

(2) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص211.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص296.

المعالم المقدسة، في قوله:[1]

وَاقْـــرَ منـــّي الســـلامَ وَقَبـــِّلْ عـــنّي النـّعـــْلَ والثـّـــرى تَقْبيـــلا

لقد ضاق الشاعر بشوقه إزاء الموانع التي تحول دون الرحلة، فحمّل ركب الحجيج هذه الشحنة العاطفية، وأوصى بأن تفرغ تقبيلا بتلك المعالم . وتأكيدًا على هذه الوصية أصرّ على التصدير، متوخيا صياغته: "فعلا" ومفعولا مطلقا "قبِّل- تقبيلا" حتى يضفي على الصورة حركة وعمقا وحرارة إحساس.

أمّا ابن الخطيب فإنه يلزم نفسه بالرحلة إلى تلك البقاع، والتعبُّق بأجوائها العطرة، قائلا :[2]

وَيَـا لَيـْتَ انـّي فِـي جِـوَارِكَ ثَاويـًا أُوَسـّدُ مِنْـه الـمسْكَ وَ العَنْبَـرَ الـوردَا

وإنْ فَسـَحَ الرحمـانُ في العُـمْرِ بُرْهَـةً فـلاَ بُـدَّ مـن حَـثِّ المَطِيَـةَ لابُـدَّا

حيث قام التصدير هنا على تكرار لفظة "لابد" التي تفيد معنى الوجوب، فأفاد إلزاما وإصرارا على تنفيذ الوعد الذي قطعه الشاعر على نفسه بشدّ الرحال صوب ضريح المصطفى (ﷺ).

ولعل في هذه النماذج ما يكشف عن وظيفة التصدير المعنوية والفنية، ويؤكد استعانة شعراء المولديات بهذه الأداة . وهي استعانة واسعة، ستتضح أكثر مع دراسة عنصر الموسيقى.

على أن ما ينبغي أن أشير إليه في ختام الحديث عن الصورة البديعية أن الشعراء وإن وفقوا أحيانا في الإفادة من هذه الأداة في توصيل أفكارهم والتعبير عن مشاعرهم ورؤاهم في ثوب مرقوم موشى بهذه المحسنات، فإنهم كثيرا ما خرجوا إلى حد التصنُّع والإسراف في استخدامها، بالكيفية التي تنبئ عن قصد وتعمُّل. وأرى قبل التحول عن هذا المجال ان اثبت بعض النصوص التي تجمع بين أنواع البديع التي سبقت دراستها، أؤكد من خلالها هذا الحكم. مع مراعاة أن تكون هذه النماذج لشعراء من الإمارات الأربع. فعن إمارة بني نصر بغرناطة نستدل بقول ابن زمرك من قصيدته النونية:[3]

فَـمِنْ كـلّ خـوَّارِ العِنَـانِ قَـدْ ارْتَمـَى بـه كـل مرطـعَام العشِـياتِ مطعَـان

وَمَـورِدُهَا ظَمْـاى الكُعُـوبِ ذَوابِـلاً وَمُصْدرُهَـا مِـنْ كُـلّ أَمـلَدَ رَيّـانِ

وَلِلّـه مِـنْهَا وَ الرُبُـوعُ مَـوَاحِـلٌ غَمَـامُ نَـدَى كفّـتْ بِـهِ المَحْـلَ كَفّانِ

إذا أخـلَفَ النّـاسَ الغَـمَامُ وَأمـحَلُوا فَـإنَّ نَـدَاه و الـغَـمَـام لَسِيّـانِ

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص69.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 482-483.

(3) ابن زمرك، الديوان، ص 497.

إمـــام أعــادَ المُلْــكَ بَعْـدَ ذَهَـابِــه   إعـــادةَ لاَ نَـابِـي الـحُسَامِ ولاَ وَانِـي
فَـغَــادَرَ أطْـــلاَلَ الـضّلاَلِ دَوَارِســـاً   وَجَــدَّدَ لِـلإسْـلاَمِ أرْفَـعَ بُـنْيَـانِ
وَشَـيَّدَهَا والمَــجْدُ يـشْـهدُ دَوْلَـــةً   مَـحَافِلُهَـــا تُـــزْهَى بيُـمْنٍ وإيـمَانِ

حيث جانس بين :" مطعام ومطعان"، "كفّت وكفّان"، "يمن وإيمان" وطابق بين :" موردها ومصدرها" ثم بين" أعاد وبعد ذهابه" وهو إيهام التضاد وكذا الشأن في "الضلال والإسلام".

وعن إمارة بني مرين نستحضر قول أحمد بن عبد المنان الأنصاري:

مَـاذَا تَـجَرَّعْتَ مِـنْ مَـرِّ الغَـرَامِ هَـوًى   يَـا قَـلْبُ وَمَـاذَا أَنْـتَ جَـارِعُــهُ
أبِيــتُ لَـيْلِيَ مِـنْ جَـرَّاهُ مُكْتَحِـلاً   بِالسُّهْدِ وَهُـوَ نَـؤُومُ الـجفْنِ هَاجِعُـهُ
أدافــع الوجــد في سلـمى فيغلـبني   وَالوَجْـدُ لاَ شَـكَّ مَغْـلُوبٌ مُـدَافِعُهُ
أُخَـادِعُ القَلْـبَ عَـنْهَا وَهُـوَ يَخْدَعُـنِي   كَـذَلِكَ القَلْـبُ مَخْـدُوعٌ مُخَادِعُـهُ
وَيْـحَ المُحِـبِّ لَقَـدْ نَمَّـتْ شَمَائِلُـهُ   بِحُبِّـهِ، فَهُــوَ خَـافٍ في السِّـرِّ ذَائِـعُـهُ (1)

فالبديع في هذه الأبيات، موزع بين التصدير والطباق؛ التصدير في "تجرعت وجارعه" و"أُدافع ومدافعه"، " أُخادع ومخادعه" والطباق في: "مكتحل بالسهد ونؤوم"، "خافٍ وذائع".

ومن شعراء بني زيان نقتطع نموذجا لأبي عبد الله محمد بن يوسف الثغري التلمساني، من قصيدته "الميمية"، يقول فيه: (2)

سِــرُّ المَحَبَّـةِ بالدُّمُــوع يُتَرْجَــمُ   فالدَّمْــعُ إن تســأل فَصِيــحٌ أَعْجَـمُ
والحــالُ تَنْطِـقُ عـن لســانِ صَامِــتٍ   والصَّــبُّ يســكُتُ والهَــوَى يتكـلَّمُ
كَـم رمـتُ كِتْمَـانَ الهَـوَى فَوَشَـى بِـهِ   جفْــنٌ يُنَــمّ بكــل سِــرّ يُكْتَــمُ
جفْــنٌ تَحَــامَى وِرْدَهُ طَيْــرُ الكَــرَى   لمّــا جَــرَى دَمْعًـــا يُمَازِجُــهُ دَمُ
آهٍ وَفِــي شكــوَى لِــصَّبَابَةِ رَاحَــةٌ   لَــوْ أنّــني أشكــوا إلى مَــنْ يَرْحَـمُ
وَصْـلُ الأحبّـةِ لَـوْ يُـتَاحُ وِصَالُهُـمُ   شَهْــدٌ وَهِــجْرَانُ الأحِبَّــةِ عَلْـقَـمُ
وَالــقُرْبُ مِنْهُــمِ للمُتَيَّــمِ جَنَّــةٌ   والبُعْــدُ عَنْــهُمْ للــمَشُوقِ جَهَــنَّمُ
خلّــوا الصــبّا يَخْـلُصْ إلـيَّ نَسِيمُـهَا   فَعَــسَى تُسَــلِّي مَــنْ عَلَــيْهِ تُسَلِّـمُ
وَاحَيْرَتِــي بَيْــنَ الصَّـبَابَةِ و الصَّبَـا   لاَ هَـــذِهِ تُنْـــسَى وَلاَ ذِي تَنْسَـــمُ

---

(1) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني الزيان ملوك تلمسان، ص169-170.

هـذَا الـهَوَى أذْكَـى الجَـوَى بِجَـوانِحِي | بَـعدَ الـنَّوَى فَـأَنَا المُعـنَّى المُـغرَمُ

حيث نسجل الطباق في الأبيات الأولى بين: "السر ويترجم"، "فصيح وأعجم"، "تنطق وصامت"، "يصمت و يتكلم" "كتمان ووشى"، " ينمُّ ويكتم".

ثم المقابلة في البيتين: السادس والسابع بين: "وصل الأحبة شهد وهجران الأحبة علقم"، "القرب جنة والبعد جهنم". ثم الجناس في باقي الأبيات : بين "دمع ودم"، "تسلي وتسلم"، "الصبابة والصَّبا "، "تنسى وتنسم"، "الهوى والجوى والنوى".

وعن شاعر الدولة الحفصية ابن الخلوف، نمثل بقوله من "ميميته": (1)

وَقَطَعْتُـمْ حَـبْلَ اتِّصَـالِي بَيْنَكُـمْ | فَهَـلاَّ عَلَـيكُمْ إذْ قَطَعْـتُمْ وَصَلْتُمُ
وَأَتْلَفْتُـمْ لُـبِّي بِغَيْـرِ غَرَامَـةٍ | وَفِـي شَـرعِكُمْ أَنَّ المُفَـرِّطَ يُغْـرَمُ
وآلَيْتُـم أن تَحْفَـظُوا الـعَهْدَ دَائِـمًا | فَـمَا بَالَـكُمْ لَمَّـا انقَضَى الحَـوْلُ حِلْتُمْ
وَأعْرَضْتُـمْ عَـنْ مُـدْنِفٍ شَفَّهُ الضَّنَى | فمَـا ضرَّكُـمْ أنْ لَـوْ مَنَنْتُـمْ وَزرتُـمْ
وَأضْرَمْتُمْ بالـدَّمْعِ فِـي القَـلْبِ حُرْقَـةً | وَلَـمْ أدرِ أنَّ الـنَّارَ بالمَـاءِ تُضْـرَمُ
وَأشْمَتُّـمُ النَّمَّـامَ إذْ نَـمَّ بالـذِي | أكَـنَّتْـهُ أحْشَـائِي فَقَـالَ وَقُلْـتُمْ
وَكُنْتُـمْ عَهِدْتُـمْ أنَّنَـا نَـكْتُمُ الهَـوَى | فَفَـرَّكُمْ دَمْـعِي النَّمُـومُ فَبحتُـمُ
وهَـلْ نَـافِعِي كَـتْمُ الـدَّمْعِ لِمَـا جَـرَى | وَقَلْبِـي بِمَـا سَـنَّ الأَسَـى يَتَكَلَّـمُ
وسُـقْمِي بِـما أخْفَيـتُ بَيْنَ جَوَانِـحِي | يُصَـرِّحُ بِالشَّـكْوَى وَلاَ يَتَكَلَّـمُ
فَمَـنْ ذا الـذي أرْجُـوهُ وَالصَّبرُ ذَاهِـبٌ | وَمَـنْ ذَا الَّـذِي أَشْكُوه وَالخَصْـمُ يَحكُـمُ
أُسَلِّمُ فِـي الدَّعْـوَى لَـهُ غَـيْرَ كَـارِهٍ | وَأَطْـرَحُ الشَّكْـوَى لِـمَنْ لاَ يُسَلِّـمُ
فَـإنْ شِئْتُمْ صَـدُّوا، وَإنْ شِئْتُـمْ صِلُـوا | فَلَـيْسَ لِـحَالٍ يَرْتَضُوهَـا مُذَمِّـمُ
فَـأَنْتُمْ أَحِبَّـائِي عَلَـى السُّخْطِ وَالرِّضَـا | مَقَامُـكُمْ عِنْـدِي شَـرِيفٌ مُعَظَّـمُ
أهِـيمُ بِأحْـدَاقِ الحَـدَائِقِ و الظِّبَـا | لإخْبَـارِهَا بِـالسِّحْرِ وَالطِّيبِ عَنْكُـمُ

فكل هذه الأبيات باستثناء البيت العاشر عامرة بالبديع، بل إن البيت الواحد قد يتكررفيه مرتين من ذات النوع أو من نوعين مختلفين، فالبيت الأول- على سبيل المثال- يتردد فيه الطباق مرتين بالإضافة إلى التصدير. وفي البيت الثالث ما قبل الأخير جمع بين الجناس والطباق في آن.

وقد استأثر الطباق بالنصيب الأوفر إذ تكرر عبر تسعة أبيات بين المفردات الآتية: "قطعتم ووصلتم"، "تحفظوا وحلتم"، "أعرضتم وزرتم"، "نمّ وأكنّته"، "ونكتم و بحتم"، "كتم ويتكلم"، "أخفيت ويصرح ولا

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 173.

يتكلم"، "صدوا وصلوا"، "السخط والرّضا". ثم يلي التصدير عبر أربعة أبيات، بين :"اتصالي ووصلتم"، "غرامه و يغرم"،"ضَرَمتم وتضرم"، "أُسلّمُ ويسلّم". والجناس في البيتين الأخيرين، بين: "صدوا وصلوا"، " أحداق والحدائق ".

فإذا أضفنا إلى هذا الحضور البديعي اللافت للانتباه أن كل النماذج السابقة أخذت أبياتها بصورة متتالية بلا قفز أو انتقاء، تأكدت لنا بذلك صحة الحكم السابق فيما يتعلق بالقصدية والتعمل أحيانا في اصطناع المحسنات البديعية.

وبعد فإن ما يمكن استخلاصه بخصوص الصورة الشعرية بعامة، هو ما يلي:

- تتصل الصورة الشعرية في النص المولدي بثلاثة منابع أساسية هي : المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والتراث الشعري القديم، وخاصة منه، شعر ما قبل الإسلام.

- انطلاقا من أن القصيدة المولدية نص تقليدي، فإن أسلوب تشكيل الصورة اعتمد على الأوجه البيانية المعروفة: التشبيه، الاستعارة، الكناية، بالإضافة إلى شيء من المجاز العقلي.

- وامتدادا لسيطرة الطابع التقليدي، فإن مادة الصورة تكاد تنحصر في البيئة البدوية، بمكوناتها وعناصرها المختلفة.

- وقد ترتب عن ذلك أيضا، أن اتسمت الصورة في القصيدة المولدية بكثير من سمات وملامح الأسلوب التصويري القديم، كالقرب، والبساطة، والاعتماد على عالم المحسوسات القريب. حيث امتثلت لتلك الملامح القديمة، دون محاولة لتخطي حدود القديم إلى شيء من الطرافة والابتكار.

- ومن خصائص الأسلوب التصويري أيضا، الاعتماد على الصورة البديعية، من خلال الاستعانة بالألوان البديعية، خاصة منها : الجناس، الطباق، المقابلة، والتصدير. وقد أفاد الشعراء كثيرا من هذا المنحى التصويري في التعبير عن مواقفهم ومشاعرهم. وإن كان مستوى توظيف البديع قد تأرجح بين الإصابة والإخفاق، حين عمدوا إلى التكلف أحيانا، على النحو الذي تبين في موضعه.

- كما ينبغي أن نسجل ملاحظة عامة بشأن الصورة في النص المولدي، وهي أن القارئ للقصيدة المولدية سيلفت انتباهه غياب شبه تام للصورة الشعرية في تلك المقاطع الخاصة بسرد الأحداث والإشارات التاريخية. ومنها معجزات الرسول، حيث يعتمد الشعراء في تقديمها، الأسلوب المباشر، بطريقة العرض التاريخي المحض الذي يقدم الحدث بكيفية التصريح، لا التلميح. كما أنهم يعتمدون في هذا السياق أكثر على الأسلوب الخبري أو الإخباري الذي يلائم مقام السرد والتقرير ورصد الحقائق.

الفصل الرابع

الموسيقى الشعرية

1- الموسيقى الخارجية

2- الموسيقى الداخلية

الموسيقى الشعرية

إن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترابط قوية وعميقة. ولعل من أبرز التقاطعات بينهما، ان كليهما سمعي يتخذ من الصوت مادة له. ثم في اعتمادهما معا على مبدأ التناسب في السمع، والتعاقب في الزمن، حيث يكون النغم الموسيقي أداة الإيقاع في تقسيم الزمن. وبالموازاة، يقوم الصوت اللغوي في الشعر مقام النغم في تشكيل هذا التقسيم. وفي هذا التناسب مكمن اللذة وسر السحر في الموسيقى والشعر على السواء. ومما يزيد الشعر سحرا، أنه يعتمد الكلمة التي تجمع بين متعة الدلالة، أو الفهم، وطرب الصوت أو نشوة السماع. وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى شيء من هذا حين قال: " وما الشعر إلا ضرب من الموسيقى، إلا أنه تزدوج نغماته بالدلالة "[1].

ومن مظاهر هذه القرابة أيضا، أن الموسيقى– ممثلة في الوزن والقافية خاصة- هي عماد الشعر العربي، والأساس الذي يقوم عليه صرح القصيدة العمودية ومعمارها.

ولقد كان نقاد العرب القدامى وشعراؤهم على وعي تام بأهمية الموسيقى في عملية البناء الشعري. ونحن حينما نستقرئ التراث النقدي، سنلتقي بذلك الإجماع على أن الوزن والقافية يشكلان معلما أساسيا، وحدا فاصلا بين الشعر والنثر. وما من ناقد تصدى لتعريف الشعر إلا وجعل من هذين الركنين جوهره وقوامه. فابن طباطبا يعرفه بأنه: " كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق"[2].

والمتعارف عليه أن كلمة منظوم، كان يراد بها الوزن والقافية. وبذلك فإن ابن طباطبا يرى فيهما عماد الشعر ومعلمه الخاص الذي يختص به، ويتميز من خلاله عن النثر. ثم يبني على هذا أن الشعر لا يكون شعرا إذا عدل عن هذه الوجهة فَفَقَدَ أخص خصوصياته.

أما معاصره قدامة بن جعفر فيعرف الشعر بقوله: " إنه قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]. ثم يضيف في باب نعت القوافي مؤكدا أن إقامة الحد بين الشعر والنثر يعود إلى ما يختص به من عنصر الموسيقى وهذا انطلاقا من ربطه لبنية الشعر بالتسجيع والتقفية فيقول:

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 462.

(2) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 41.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 64.

"لأن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان ادخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر" [1].

وعند ابن رشيق أن " الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي : اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية." [2]

ومن قبل، ربط أرسطو نشأة الشعر بتحقيق الإشباع الغريزي لنزعتين متأصلتين في الإنسان، إحداهما تتعلق بالمحاكاة، والثانية بالميل إلى الانسجام والإيقاع[3].

ويعد ابن سينا من نقاد العرب الذين تأثروا إلى حد بعيد بمقولات المعلم الأول، أرسطو. ففسر بدوره نشأة الشعر بهاتين العلتين، جاعلا من الوزن، السبب الثاني بعد المحاكاة، حيث يقول:" إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا... والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا. ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها... فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية ". [4]

فالشعر بهذا نوع من الإشباع لذلك الحنين الفطري لما ينطوي عليه من مظاهر التناسب خاصة على مستوى الصورة والموسيقى وقد تقدم أن الشاعر في تشبيهاته واستعاراته إنما يكشف عن هذه الرغبة في إضفاء صفة التماثل والتناسب والتآلف بشكل أو بآخر بين الأشياء إرضاء لهذا النزوع. أما على مستوى الموسيقى فإنه قد يجد ما يستجيب أكثر لهذا المبدأ.

إن بنية الإنسان الجسدية والنفسية على السواء قائمة على هذا التناظر والتناسب. وكذلك الكون من حوله، ولأجل هذا كان دائم الحنين إلى هذا القانون، يمتثل إليه ويسعى إلى تحقيقه عن وعي أو عن غير وعي. وكلما أصاب شيئا من ذلك شعر باللذة والارتياح، وعلى هذا، تتحدد قيمة الموسيقى باعتبارها عنصرا هاما في بناء الشعر، وخاصية مميّزة، تقوم حدا فاصلا بينه وبين النثر، ومثلما الح النقد القديم على عنصر الموسيقى، ورأى فيه أساسا لا يستقيم بناء الشعر إلا بوجوده، فكذلك الشأن في التصور النقدي الحديث لماهية الشعر، إذ تلتقي بكم هائل من النصوص النقدية لنقاد من العرب ومن غير العرب، تقر في إصرار على عضوية الموسيقى في الشعر وتجعلها من اهم مكوناته إن لم نقل، أهم مكون عند كثيرين. مع

---

(1) المصدر السابق، ص 90.

(2) ابن رشيق، العمدة ج1، ص 116.

(3) ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص11.

(4) المصدر نفسه، ص 171-172.

ترشيح فكرة تميُّز الشعر عن النثر بناء على هذا الأساس. يقول طه حسين: " وإذن فنحن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية، والذي يقصد به إلى الجمال الفني ".[1] فالملمح الأساسي المميز للشعر هو، الموسيقى، ممثلة في الوزن والقافية.

أما إبراهيم أنيس فيرى فيها سر أسرار الشعر، ومصدر سحره الأول، قائلا: " فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب ".[2]

ومع ساسين عساف، نلتقي بأولوية الموسيقى في تشكيل القصيدة، ومع الإصرار على أنها الخاصية المميزة. حيث يقول: " نغم القصيدة يسيطر على الشاعر قبل البدء بعملية النظم، وعندما ينفلت النغم منه يترك النظم لكي لا تُداخل القصيدة العناصر النثرية، فالموسيقى مادة الحالة الشعورية" [3] . ويفهم من هذا ان الموسيقى هي أول ما يفكر فيه الشاعر، وهي أول مرحلة من مراحل تشكُل القصيدة، وأساسها الذي تبنى عليه، فإن افتقد هذا الأساس استحال معه البناء.

وفي النقد الغربي الحديث ايضا ما يؤكد على أن الموسيقى جوهر الشعر ومادته الأولى، وخاصيته الأساسية. وحسبنا أن نستحضر هنا مقولة الناقدين: أوستن وارين، ورينيه ويليك. فالشعر عندهما: "هو بالتعريف تنظيم لنسق من أصوات اللغة"[4] .

على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الأداة الموسيقية لا يمكن أن تؤدي وظيفتها المعنوية والفنية بمعزل عن باقي وسائل ومكونات الشعر الأخرى. فالعملية الإبداعية- الشعرية- لا تتم إلا بتضافر كل العناصر في تكامل وتآلف وانسجام.

وقد كان النقد العربي القديم على وعي بهذه القضية وهو ما نجده –مثلا- في حرص قدامه على شرط الائتلاف بين مكونات الشعر الأربعة: اللفظ، المعنى، الوزن، القافية. [5]

كما يطالعنا ابن طباطبا بما يفيد أن فاعلية كل أداة شعرية لا تكتمل إلا بالتعاون مع سائر الأدوات، فيقول: " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ،

---

(1) حسين طه، في الأدب الجاهلي، ط15، دار المعارف، مصر 1984، ص 312-313.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 17.

(3) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 17.

(4) ويليك رينيه و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 165.

(5) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 69-70.

فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من اجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ. كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه".[1]

فمع قناعة ابن طباطبا بما يوفره إيقاع الشعر من قيمة جمالية تستأثر باهتمام المتلقي، إلا أنه يجعل ذلك متعلقا بغيره من التأثيرات التي تنتجها سائر العناصر الأخرى. فلا تكتمل اللذة والإحساس بالجمال الكلي لدى المتلقي إلا بتعاون هذه الأدوات جميعا في علاقة تكامل وتآلف.

أما النقد الحديث، فبدوره شدد على هذه العلاقة وهذا الترابط بين مكونات النص الشعري. وهو ما نقرأه في قول جابر عصفور: " إن فاعلية التخيل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب أو الدلالة".[2]

وبهذا، فحينما نتحدث عن أهمية الموسيقى ودورها كأداة فاعلة في بناء الشعر، فإن هذا الدور سيكون مرتبطا - لا محالة- بسلسلة من العلاقات تنبني بين سائر الأدوات والعناصر، لتشكل في النهاية قيمة القصيدة الكلية. على أن هذا لا ينفي قيمة كل عنصر في ذاته وإنما هو مما يزيده فاعلية وتأثيرا ، فليس الشعر سلسلة من الأصوات فحسب، ولا هو نتاج طاقة تخيلية تصويرية فقط. إنما هو هذا الكل المتكامل من المكونات والعناصر المتفاعلة المتضافرة فيما بينها، والتي تعطينا في النهاية - وبعد عملية معقدة- مولودا شعريا.

على أن الذي يستفاد مما تقدم، هو أن الموسيقى مادة الشعر الأساسية، وأنها الأساس الذي يبنى عليه الشعر، والملمح الخاص الذي يتميز به عن النثر. وبكل تأكيد أن لهذه الأهمية ما يفسرها في واقع العملية الإبداعية الشعرية، سواء في علاقة الموسيقى بالمبدع والنص، أو على مستوى التلقي وما تنطوي عليه من اثر جمالي. فما مصدر هذه الأهمية؟

إن الإجابة عن هذا السؤال، ستتحدد من خلال الحديث عن دور الموسيقى في عملية التشكيل الشعري، وبيان وظيفتها كأداة فنية في التعبير عن الفكر والشعور. والكشف عن قيمتها الفنية وأثرها الجمالي. وهذا ما ستحاول الدراسة أن تعالجه انطلاقا من النص المولدي. على أن معالجة هذا العنصر ستنتظم ضمن محورين كبيرين، وفق ما درج عليه الباحثون في

---

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 53.

(2) عصفور جابر، مفهوم الشعر، الدراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1995، ص. 194

هذا المجال، من التمييز بين نوعين من الموسيقى. فمنها: الخارجية، وهي التي يندرج ضمنها الوزن والقافية، أو ما يعرف بموسيقى الإطار. ومنها الموسيقى الداخلية، وهي التي تتعلق بالإيقاع الداخلي للشعر.

1- الموسيقى الخارجية

تمثل الموسيقى الخارجية الإطار العروضي للقصيدة العربية. وهي القاعدة الثابتة التي بموجبها يكون ضبط الشعر عن طريق مكونيها المعروفين: الوزن والقافية. حيث يلتزم بهما الشاعر في أبيات القصيدة كلها التزاما صارما ليضمن لشعره مبدأ التناسب الذي يقود إلى تحقيق الوحدة الموسيقية للقصيدة. وليضفي على شعره - قبل كل ذلك- صفة الشعرية التي تنأى به عن دائرة النثر، وتميزه عنه. فحين يلزم الشاعر نفسه بوزن واحد وقافية موحدة، فإنه يقيم ربطا محكما على مستوى البيت الواحد، ثم على مستوى القصيدة، من خلال ذلك التوازن والتناسب النغمي الذي تحققه تفعيلات كل بحر بما تنطوي عليه من حركات وسكنات تتابع وفق نظام معين، إلى أن تنتهي إلى خاتمة البيت، حيث تجد في القافية ما يعزز هذا التوازن والترابط، بفعل الصوت المتردد بشكل متساو في نهايات الأبيات، إلى أن تكتمل القصيدة.

من هنا، يتفرع بنا الحديث عن الموسيقى الخارجية عبر محوريها: الوزن، والقافية، لمحاولة التعرف عن طبيعة الوظيفة التي يؤديها كل منهما. ومدى تأثيرهما الفني والجمالي داخل النص المولدي.

أ- الوزن

إذا كان الشعر في أحد أهم مكوناته، أصوات إيقاعية تتكرر بشكل منتظم داخل كل بيت، فإن هذه الأصوات هي من الناحية العروضية مجموعة من الحركات والسكنات، تتابع في انتظام وتناسق تام. وهي التي تكون وزن الشعر وفق كيفيات معينة تقتضيها أنواع الوحدات الموسيقية (التفعيلة). والتي بدورها تنتظم وفق بنية، قد تكون أحادية الصورة، أو ثنائية، تتساوق عبر مفردات البيت لتشكل نغمته، التي هي في الواقع العروضي: وزن الشعر. وانطلاقا منها – التفعيلة- أسس الخليل بن أحمد نظرية الوزن في الشعر العربي، حيث أقامها على ستة عشر بحرا. وهي النظرية التي تجسدت في بناء القصيدة العربية الموسيقي. ونالت عناية كبيرة لدى الشعراء والنقاد على السواء. فقد كان الوزن ولا يزال- حتى بعد ظهور حركة التجديد-

من أهم أركان الشعر. فالقصيدة إذا فقدت العنصر النغمي(الوزن الشعري)، " تخرج عن دائرة الشعر إلى دائرة الفن النثري " [1].

ومن قبل، أكد ابن رشيق هذا الحكم، بإعلانه، أن: " الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاه به خصوصية"[2].

ولقد وجد النقاد في الوزن ما يحفظ للشعر خصوصيته، من زاوية ما ينطوي عليه من تناسب وانضباط إيقاعي لا يوجد في غيره من أنواع الكلام الأخرى، حيث يلتزم الشعراء بتلك الضوابط الإيقاعية التي يحددها البحر، بذات التناسب والانتظام في كامل القصيدة.

من هنا، نفهم سر اهتمام النقد العربي بمبدأ التناسب في الوزن الشعري، و الامتثال لقانونه على امتداد النص وهو ما يوضحه كلام ابن سينا عن هذا الجانب، قائلا: " إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الأخرى"[3].

فابن سينا يلح على خاصية الزمن في الشعر، والتي تتحدد بمقتضاها صفة التناسب الصوتي، ذلك أن النطق بكل صوت، يستغرق مدة زمنية معينة. وعلى الشاعر أن يراعي تحقيق هذه الصفة في شعره، وأن يوائم بين لغة البيت ونظام الوزن، وما يقتضيه من تناسب وتساو في زمن النطق بين وحداته التي تقوم على تكرار عدد من الحركات والسكنات، وفق تشكيل معين. فيكون لكل وزن إيقاعه الذي يضبطه عنصر الزمن.

من هنا، يضعنا نص ابن سينا أمام مصطلحي "الوزن" و"الإيقاع"، وكيفية التمييز بينهما. فما الفرق بينهما؟

يقول محمد غنيمي هلال بهذا الشأن: " الإيقاع، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة. وقد يتوافر الإيقاع في النثر... أما الإيقاع في الشعر

---

(1) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة 1413 هـ- 1993م، ص18.
(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 134.
(3) أرسطو، فن الشعر، ص 161.

فتمثله التفعيلة في البحر العربي... [و] الوزن: هو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت[1]. وعلى هذا، فالإيقاع هو الذي يشكل نغمة البيت، أو بالأحرى، وزنه. وإذا كانت التفعيلة تمثل وحدة الإيقاع، فمن مجموع التفعيلات المتتابعة تبعا لنظام خاص، يتكون الوزن أو وحدة البيت. أما الوزن فمن خلاله تتحدد صورة الإيقاع؛ أي " صورة تتابعه في وحدات التفاعيل" [2].

وحينما نعود إلى فكرة التناسب التي يوفرها الوزن الشعري، نجد أنها في نظر النقاد تمثل مصدر الإشعاع، ومكمن التأثير. إنها الخاصية التي تمد الوزن بقيمة الجمال وقوة التأثير التي يحدثها في المتلقي. " فالتأليف من المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب " [3]. ويضيف حازم في موضع آخر، أن المسموع المتناسب" من شأن النفس أن تستطيبه ويداخلها التعجب من تأتي نسقه واطراد هيئاته وترتيباته المحفوظة " [4] . فالمسموع المتناسب يثير إعجاب المتلقي ويفرض عليه نوعا من الانتباه، وذلك بأن يتابع حركة الإيقاع، ويتوقع تردده عبر محطات زمنية معينة، ويظل مشدودا للسماع.

وقد ربط ابن طباطبا من قبل بين إيقاع الوزن ومتعة التلقي، فلاحظ أن مصدر الإثارة واللذة في الشعر من ناحية الوزن، إنما يرتد إلى ما فيه من حسن التركيب واعتدال الأجزاء[5]. وذهب إلى أبعد من هذا في بيان قيمة التناسب في الوزن. واعتبر ما يحصل عنه من تطريب قادرا على تطهير النفس من السخائم وحفظ توازنها [6]، وذلك أدعى للارتياح واللذة.

ولأجل إدراك هذه الغاية، حرص شعراء المولديات على تحقيق أكبر قدر من التناسب فاجتهدوا في توفير أسبابه، من خلال ما توسلوا به من أنواع البديع كما سيأتي.

أما من جهة النقاد، فلعل من مظاهر هذا الحرص أنهم دعوا إلى ترصيع الشعر، والاعتماد في ذلك على صور المماثلة، والسجع، وتجانس التصريف. وهو ما الح عليه قدامة في نعت الوزن[7] . ولعل حازم القرطاجني هو اكثر نقاد العرب عناية بموضوع التناسب في الشعر. فقد

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 461-462.

(2) عساف ساسين، الصورة الشعرية، ص 18.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 267.

(4) المصدر نفسه، ص 267.

(5) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 53.

(6) المصدر نفسه، ص 54.

(7) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

أفرد له مجالا فسيحا في منهاجه[1]. وراح يتتبع الأوزان الخليلية بالدراسة والتحليل، مرتبا إياها تبعا لكيفيات التناسب التي تنتجها، سواء على مستوى تعاقب التفعيلات وعلاقاتها ببعضها، أو باعتبار ما تنطوي عليه أشكال التناسب من قيمة صوتية.

وإذا كانت فكرة التناسب –بما لها من أهمية في مجال الصياغة الشعرية- قد حازت لدى النقاد عناية كبيرة، فإن قضية العلاقة بين الوزن والموضوع، أو الغرض الشعري، قد استهلكت بدورها كثيرا من الجهد، واختلف بشأنها النقاد قديما وحديثا. فهي من القضايا الشائكة التي لم تحسم إلى يومنا هذا، فمن مصرٍّ على إقامة الربط بين الوزن والموضوع أو العاطفة، ومدَّعٍ لكل وزن نوعا معينا من الموضوعات، يصلح فيها دون غيرها. ومن مناقض لهذا الرأي، مؤكدا زيف هذا الربط، وعدم شرعية هذه العلاقة، من أنها لا تستند إلى قاعدة علمية، ولا يؤيدها واقع الشعر العربي.

فعندما نعود إلى نقدنا القديم، نجد ابن طباطبا ممن يقرون هذه العلاقة. وذلك عند حديثه عن صناعة الشعر، ومراحل تشكل القصيدة. يقول: " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسْلِسُ له القول عليه" [2]. ففي هذه العبارة الأخيرة إقرار بأن الشاعر يتخير الوزن الذي يناسب موضوعه. وفي هذا ما يشي بالربط بين الموضوع والوزن.

وتتعمق هذه الفكرة أكثر مع من تأثروا بالفكر الأرسطي في "فن الشعر"، أمثال: ابن سينا، ابن رشد، ثم حازم القرطاجني. ففكرة هذا الربط آتية من تراث اليونان الشعري، ثم تجلت في تنظير أرسطو لفن الشعر. من ذلك إقامته للصلة بين الوزن البطولي والملحمة[3]، وأنه أنسب الأوزان لها دون غيره.

ولقد كان الوليد بن رشد ممن تلقفوا هذه الأحكام عن أرسطو، فنادى بدوره، بهذه العلاقة وكان واضحا في قوله: " ومن تمامه [الوزن] أن يكون مناسبا للغرض. فربَّ وزن يناسب غرضا ولا يناسب غرضا آخر" [4].

---

(1) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 226 إلى 270 .

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43 .

(3) أرسطو، فن الشعر، ص 68 .

(4) المصدر نفسه، ص211.

ويتبنى حازم هذا الموقف، سواء تأثر في ذلك بأرسطو، أو بشراح كتابه، ويتناول القضية بالشرح والتفصيل في مواضع مختلفة من كتابه، متتبعا ما يصلح من الأوزان للأغراض، من منطلق ما يشتمل عليه البحر من خصائص، " وللأعاريض اعتبار من جهة ما تليق به من انماط النظم: فمنها أعاريض فخمة رصينة تصلح لمقاصد الجد كالفخر ونحوه، نحو عروض الطويل والبسيط " [1]. ثم يقترح "الطويل" للمقاصد التي تحتاج إلى جزالة نمط النظم، ويصنف الرمل والمديد ضمن البحور الرقيقة، التي تناسب أحوال الشجو والاكتئاب.

وإذا كان حازم قد أقر هذه الصلة بين الوزن والغرض أو العاطفة، فإنه لم يضيق الدائرة بحيث يختص كل وزن بموضوع، إنما ترك للشاعر فضاء للاختيار ضمن التصنيف المرن الذي يقترحه، أو بما عبر عنه بالمقاصد على سبيل الإجمال. [2]

وعندما نتحول عن النقد القديم إلى النقد الحديث، فإننا نلتقي مرة أخرى بأصوات مؤيدة لهذا التصنيف القائم بين الغرض وما يناسبه من الوزن. ولعل من أبرز هؤلاء: سليمان البستاني، وأحمد أمين، وعبد الله الطيب المجذوب، الذي يذكر بشأنه حسين بكار أنه كان يسير على خطى حازم في الاعتقاد بأن اختلاف أوزان الشعر تعني حتما اختلاف الموضوعات، وإلا فقد أغنى بحر واحد، ووزن واحد. [3]

ولعل رأي إبراهيم أنيس يبدو أكثر اقترابا من ملامسة الصواب؛ فهو يرفض أساس الربط بين الوزن والموضوع مباشرة، لكنه يقترح العلاقة بين الموقف النفسي والوزن. فيجعل البحور في شكل مجموعات كبرى، تستجيب لحالات نفسية، وعواطف معينة، ولم يتشبث بالتحديد الصارم الذي يقصر صلاحية الوزن على مجال محدد، ويحصره في موضوع دون غيره. مع التنبيه إلى أن الاشتراك في الموضوع لا يعني بالضرورة التوحد العاطفي. فما مضمون التصور البديل الذي يطرحه إبراهيم أنيس؟ يقول: " نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه. فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية" [4]. ثم يسترسل بعد هذا في تفصيل الحكم، وتصنيف

---

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 205.

(2) لمزيد من التوسع في هذا الموضوع، ينظر: المصدر السابق، ص 266.

(3) بكار حسين ، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166.

(4) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 177 – 178.

الأوزان وفق ما يناسبها من الأغراض ضمن دوائر كبرى؛ فيجعل البحور الطويلة الكثيرة المقاطع أكثر تناسبا مع موضوعات الفخر والحماسة والمدح. ويرى في البحور القصيرة والمتوسطة أنها أكثر تجاوبا مع الغزل الثائر العنيف. وهو في هذا يذكرنا بتصور حازم، الذي تقدم.

وقد استأنس حسين بكار بهذا الرأي، فراح يزكيه قائلا:" ولعل من الأقرب للصواب، إن لم يكن الصواب نفسه، أن نربط بين العاطفة والوزن" [1].

وإذا كنا نجد في موقف كل من إبراهيم أنيس، وحسين بكار، وحازم من قبلهما، شيئا من المرونة، تقترب به من حيّز الصواب، فإن هذا الموقف –مع ذلك- يظل يفتقد للشرعية التي تسنده وتعزز صحته. وهي شرعية تأسس أصلا، وتستمد من واقع الشعر العربي.

فالتراث الشعري العربي لا يكشف عن وجود هذه الصلة، سواء بين الوزن والغرض، أو بينه وبين العاطفة. بل إن الثابت حقيقة، هو أن البحر الواحد يستجيب لأغراض عديدة، ومواقف نفسية متشابهة أو مختلفة. وبالموازاة، فإن الغرض الواحد، اتخذ له إطارا عروضيا مختلفا، ولم يلتزم بصيغة واحدة. ثم إن المعروف عن القصيدة العربية القديمة أنها في الغالب ذات بناء مركب، يستوعب موضوعات عديدة؛ من طلل، وظعن، وغزل، ورحلة في الصحراء، وموضوع. وأن موقف الشاعر النفسي عبر كل هذه الوحدات الكبرى، لا شك يتلون ويتباين بما يستجيب لمضمون كل وحدة. وإذا نحن آمنا بالاعتقاد القائل بالربط، هل سيضطر الشاعر –والحال كذلك- إلى أن ينظم قصيدته على أوزان متعددة ومختلفة بما يقتضيه كل موضوع، أو عاطفة معينة؟ فهذا –بكل تأكيد- ما لم يحدث مع القصيدة العربية. وحتى إن تحققت للقصيدة الوحدة النفسية بين هذه الموضوعات المختلفة، فهل هذا يعني أن نظيراتها في الغرض نفسه، سواء أكانت مدحية، أم فخرية، أم مرثية، أم ما سوى ذلك، ستنظم بالضرورة على ذات البحر؟ فهذا أيضا ما لا يجد له موقعا من الصحة، أو التعميم في واقع الشعر العربي. والأمر نفسه يقال في حالة توحد الباعث العاطفي للنص الشعري، فإنه لا يستدعي بالضرورة وزنا موحدا . وقد أشار محمد غنيمي هلال إلى زيف هذا الربط حين تحدث مثلا عن مراثي الجاهليين، التي ذكر بشأنها أنها جاءت على بحور عديدة، هي : الكامل، والطويل، والبسيط، والوافر، والكامل [2].

---

(1) بكار حسين، بناء القصيدة القديمة في ضوء النقد الحديث، ص 166.

(2) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 468.

وحينما ننطلق من واقع القصيدة المولدية التي هي موضوع الدراسة، سنجد فيها أيضا ما يدحض هذا الموقف، ويكشف عن هشاشته. وهي - كما تقدم- ذات بناء مركب، تقوم على تعدد الموضوعات. فقد نلتقي في القصيدة الواحدة، بالطلل، والغزل، والرحلة إلى البقاع المقدسة، ثم مدح الرسول (ﷺ) والإشادة بذكرى مولده، لينتهي الشاعر إلى مدح السلطان الذي ترفع إليه المولدية. ومع هذا التعدد والاختلاف، يلتزم الشاعر بوزن واحد. بالإضافة إلى هذا، فإن المولديات وإن اشتركت في الموضوع وتشابهت فيها المواقف النفسية، فإنها نظمت على أوزان عديدة متباينة، بين الشعراء، ولدى الشاعر نفسه، كما سيتضح لاحقا. وربما أثبتنا في هذا الموضع مثالا عن شاعر القصر الغرناطي، ابن زمرك الأندلسي، الذي وصلتنا عنه أربع قصائد مولدية، نظمت على ثلاثة أوزان مختلفة، هي: الكامل، البسيط، الطويل.

فهل بعد هذا من صحة الاعتقاد بثنائية الوزن والموضوع؟ وهل يصمد رأي القائلين بهذا المبدأ أمام ردود الواقع الشعري العربي؟.

إننا بكل تأكيد ننتهي إلى القناعة بعدم إمكانية الربط بين الوزن والموضوع، أو العاطفة. وأن واقع الشعر العربي يفيد بأنه من غير الممكن أبدا صياغة قاعدة أو قانون يضبط هذه العلاقة، ويقنن للنص الشعري من هذه الزاوية. فالوزن لا يمكن أن يختار سلفا، إنما يستدعى لحظة إبداع القصيدة تلقائيا بما يستجيب للحالة الشعورية، على اعتبار أنه عنصر أصيل من مجموع عناصر العملية الإبداعية، يتحدد على أساس التفاعل معها جميعا. ومن غير المعقول أن يتخيره الشاعر بصورة معزولة، أو خارج عن نطاق هذا التفاعل. يقول جابر عصفور: " الوزن ليس مجرد قالب تصب فيه التجربة، أو وعاء يحتوي الغرض، وإنما هو بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري". ويعلل قائلا: " إذا كان الوزن الشعري ينبع من تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فإن الشعر -في هذه الحالة- يستمد إيقاعه من مادة صياغته ذاتها، أي من اللغة أثناء تشكلها الآني في علاقات لا تعاقب بين أبعادها، أو تجاور أو احتواء. الإيقاع الشعري -إذن- يستمد فاعليته من إيقاع اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى، وبالتالي فليس هناك خصائص سابقة للوزن" [1].

وبهذا، يتضح أنه من الزيف أن نتحدث عن وجود مشاكلة بين الوزن والموضوع، وكذا العاطفة، ما دام الوزن يكتسب خصائصه وملامحه لحظة تشكل القصيدة داخل علاقات متشابكة تقيمها اللغة. ويبقى السؤال المطروح بعد هذا :كيف يستطيع البحر الواحد

---

(1) عصفور جابر، مفهوم الشعر، ص 334.

بتفعيلاته المحددة وإيقاعه المنتظم الرتيب أن يساير حركة القصيدة من الداخل، ويتجاوب مع ضلال التجربة، وتنوع المشاعر والمواقف، واختلاف الموضوعات كما في القصيدة المركبة؟

إن ثمة جوانب كثيرة تجعل الوزن أكثر طواعية لمسايرة حركة النفس أو القصيدة بما تمده من إمكانية التلوين الإيقاعي الذي يمكّنه من التناغم والتجاوب مع مستويات هذه الحركة، وتتصل بالموسيقى الداخلية. ولعل من أبرزها، تلك الرخصة المباحة للشاعر في حدود معينة، والتي تعرف عند النقاد والعروضيين بالزحافات والعلل، التي تلحق الأوزان. بالإضافة إلى وظيفة لغة النص، أو الصوت اللغوي في تشكيل الإيقاع الملائم لطبيعة التجربة، دون خرق لقاعدة الوزن، أو خروج عن تفعيلاته. فإلى الموسيقى الداخلية يعزى فضل التلوين الموسيقي، وبها يكتسب النص والوزن معا خصوصيته. يقول الربعي بن سلامة بهذا الشأن : " الموسيقى الخارجية، بشكلها العروضي، مشتركة بين جميع الشعراء وجميع الأغراض أيضا، وبمجرد أن يقع الشاعر على بحر أو قافية، يرتضيهما لقصيدة معينة، يكون قد الزم، أو ألزم نفسه بإطار موسيقي ليس له أن يتجاوزه بعد ذلك، ولا يبقى أمامه للتعبير عن مشاعره وخصوصية موضوعه إلا مجال الموسيقى الداخلية أو الطارئة، التي تنتج عما يحدثه الشاعر في الوزن الأصلي من زحافات وعلل، كما تنتج عن كيفية اختياره الكلمات وترتيبها. وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء، وبها تبرز خصوصية موضوعاتهم أيضا" [1] .

وليس لنا أن نسترسل في الحديث عن دور الموسيقى الداخلية في إنتاج الإيقاع والمعنى، فلهذا الجانب مجال فيما سيأتي. إنما الجدير في هذا المقام، وفي ضوء ما تقدم، أن نعود إلى النص المولدي لنتعرف عن الإطار العروضي الذي احتوى تجارب الشعراء، وما نسبة حضور الأوزان على اختلافها؟ وما هي أهم السمات التي ميزت الموسيقى الخارجية على مستوى الوزن؟.

لقد لمست في طريقة الإحصاء جدوى للإجابة عن هذه الأسئلة، وذلك بتحصيل معطيات رقمية، ثم تقديم قراءة للأرقام المحصل عليها، سعيا إلى محاولة الوصول إلى أهم الظواهر الموسيقية -العروضية- المميزة لهذا الشعر، منطلقا في ذلك من مجموعة من المستويات، فتوزع الإحصاء عبر مجموعة من الجداول تبعا لهذه المستويات، وهي:

- نسبة تواتر البحور الشعرية وترتيبها.
- نسبة ورود البحور المركبة والبسيطة.

---

(1) بن سلامة الربعي، محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002-2003، ص 31.

- نسبة حضور البحور باعتبار مقاطعها.

على أن هذه العمليات الإحصائية تشمل عدد (75 قصيدة) موزعة على الإمارات الأربع : الحفصية، الزيانية، المرينية، إمارة غرناطة. وليس هذا العدد نتيجة انتقاء، إنما هو مجموع ما استطعت جمعه من النصوص التي هي موضوع هذه الدراسة.

وبعد استخراج البحور الشعرية لمجموع هذه القصائد، وإحصاء نسبة مشاركة كل بحر، تم التوصل إلى النتائج التي يوضحها الجدول الآتي:

جدول رقم (1): ترتيب البحور المستخدمة، ونسب تواترها

اسم البحر	عدد القصائد	النسبة المئوية
الطويل	24	%32
الكامل	17	%22.16
البسيط	14	%18.66
الخفيف	07	%09.33
المتقارب	06	%08
الوافر	03	%04
السريع	02	%02.66
مخلع البسيط	02	%02.66

حيث يأتي بحر الطويل في الصدارة بنسبة (32 %)، مغطيا بذلك عدد أربع وعشرين (24) قصيدة مولدية من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة؛ أي إنه يحوز ما يقارب الثلث (⅓). وتربطنا هذه النسبة بتلك التي كان يحققها في الشعر الجاهلي. وهو ما أكده إبراهيم أنيس في قوله: " إن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وأنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره ويتخذونه ميزانا لأشعارهم"(1).

أما باقي البحور فهي تحوز ما يتوافق أيضا مع مستوى حضورها في الشعر الجاهلي بما

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 191.

يقترب إلى حد التطابق وذلك تأسيسا على معطيات إبراهيم أنيس عن نسبة تواتر هذه البحور انطلاقا من الجمهرة والمفضليات، نثبتها كما يلي: الطويل 34 % ، و الكامل 19% والبسيط 17 %، والوافر 12 %، وكل من الخفيف والمتقارب والرمل 5 %، والسريع 4 %، والمنسرح 1 %. [1]

فحينما نقارن هذه النسب بتلك التي سجلناها في الشعر المولدي نجد أن التطابق من حيث الترتيب كاد يكون كليا، لولا الاستثناء الوحيد الحاصل مع بحر الوافر، الذي تأخر في الرتبة بدرجة واحدة بعد مجموعة الخفيف والمتقارب. ومع ذلك، فإن البحور الخمسة: الطويل، يليه الكامل والبسيط، فالوافر والخفيف، يضاف إليها، المتقارب، ظلت تحافظ في المولديات على مستوى الرواج الذي كان لها مع الشعر العربي القديم. فتلك، كما يقول عنها إبراهيم أنيس: " هي البحور الخمسة التي ظلت في كل العصور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء، ويكثرون النظم منها وتألفها آذان الناس في بيئة اللغة العربية" [2] .

والذي نصل إليه من مستوى الإحصاء الأول، أن القصيدة المولدية قد التزمت بالكيفية العروضية للقصيدة العربية القديمة بأشد ما يكون الالتزام والوفاء. وهو ملمح آخر نضيفه إلى جملة ملامح التقليد الأخرى التي سبق إثباتها فيما تقدم، مع اللغة، والأسلوب، والصورة الشعرية، بالإضافة إلى هيكل القصيدة.

أما المستوى الإحصائي الثاني فيبحث في نسبة تواتر البحور المركبة والبسيطة، وذلك لاستخراج نسبة حضور كل فئة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (2): نسب تواتر البحور المركبة والبسيطة

نوع الأوزان	عدد القصائد	نسبة التواتر
الأوزان البسيطة: (الكامل، المتقارب، الوافر)	26	34.66
الأوزان المركبة: (الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط)	49	65.33

(1) ينظر: المرجع السابق، ص 191.

(2) المرجع نفسه، ص 191-192.

فعن فئة البحور المفردة، والتي يمثلها كل من: الكامل، المتقارب، الوافر، بلغ تواترها ستا وعشرين مرة (26)، أي ما يعادل نسبة 34.66 %. أما فئة البحور المركبة، ممثلة في: الطويل، البسيط، الخفيف، السريع، مخلع البسيط، فترددت تسعا وأربعين مرة (49)، بنسبة 65.33 %. وبالتالي تأتي البحور المركبة في المرتبة الأولى بفارق كبير يفصلها عن المفردة بما يقارب الضّعف؛ أي بمعدل الثلثين للمركبة، وثلث واحد للمفردة. فما دلالة هذه الأرقام؟

إن هذا البون الشاسع بين نسبة حضور البحور المركبة بإزاء المفردة، يؤكد -بلا شك- ميل شعراء المولديات الواضح إلى هذا النوع من الأوزان، الذي تكون فيه المزاوجة، أو المناوبة بين تفعيلتين مختلفتين؛ بمعنى أنها تشكل تناسبا قائما على التناظر بين كل نوع داخل البيت الشعري. فتفعيلتا (فعولن، مفاعيلن) في الطويل مثلا تترددان بشكل تناظري أربع مرات تتكرر فيها كل واحدة بإزاء نظيرتها.

ولهذا التشكيل العروضي قيمته الموسيقية، بما ينتجه من تنوع وتلوين موسيقي، من خلال طريقة التناوب التي تتردد بموجبها إيقاعات كل وحدة وزنية (تفعيلة)، فإيقاع (فعولن) في الطويل، تفصل بينه وبين تردده مسافة زمنية تشغلها (مفاعيلن) بإيقاعها المغاير، وهو ما يحصل أيضا مع تكرار (مفاعيلن) التي تتوسطها (فعولن). وهكذا التردد المتنوع المتناسب، وفق محطات زمنية متساوية بالشكل الذي يحقق تناسبا من خلال التنوع ويحدث أثرا إيجابيا وبهجة في النفس، حيث يظل المتلقي متعلقا بإيقاع هذا التردد، متوقعا حدوثه تبعا لما تقتضيه قاعدة الوزن الموسيقية، مع ما يثيره التنوع من الانتباه والاستحسان. وقد أشاد حازم القرطاجني بالبحور المركبة، لما تنطوي عليه من قيمة التنويع الموسيقي، واقترح ترتيبا للأوزان على هذا الأساس. وهو ما يعكس لديه حسا موسيقيا عاليا، ووعيا كبيرا بكيفيات التشكيل الموسيقي. ولا نراه إلا محقا فيما ذهب إليه بخصوص هذا الحكم، حيث يقول:" وما كان متشافع أجزاء الشطر من غير أن يكون متماثل جميعها فهو أكمل الأوزان مناسبة. وما كان متشافع بعض أجزاء الشطر تال له في المناسبة. وما لم يقع في شطره تشافع أدناها درجة في التناسب "[1]. فهو يفاضل بين الأوزان الشعرية بما تنتجه من قيمة جمالية وفعالية التأثير في المتلقي، وذلك حسب درجة التناسب في اقترانها بالتنوع. إذ يوافق ذلك التلوين، رغبة في النفس، وإشباعا فطريا لنزعة جُبل عليها الإنسان. " وكانت شيمة النفس التي جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التي لها بها استمتاع إلى بعض. [ولهذا] كانت جديرة أن تسأم التمادي على الشيء

---

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 267.

البسيط الذي لا تنوع فيه بنقلها من شيء إلى شيء ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشيء وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشيء إليه، وإن كانت ايضا تحب النقلة من الشيء المتنوع إلى غيره من المتنوعات، لكنها تحتمل من التمادي عليه ما لا تحتمل من التمادي على ما لا تنوع له أصلا" [1].

ولا شك أن لهذا التعليل النفسي الذي يربط بين التنوع والبهجة، والرتابة والملل ما يؤيده في الواقع، ولا يجد -بالتالي- اي وجه لرده أو الاعتراض عليه، بل إنه يقوم دليلا مقنعا على ما ذهب إليه حازم بشأن قاعدة ترتيب الأوزان التي يقترحها من زاوية النوع البسيط والمركب. وهو بهذا ينتهي إلى تأكيد حقيقة مفادها ان : " الأعاريض التي بهذه الصفة [المركبة] هي الكاملة الفاضلة" [2].

ويعد بحرا (الطويل، والبسيط) نموذجا عاليا متميزا ، بما يحوزان من تأثير جمالي، مصدره هذا التنوع المنسجم، من خلال تكرار وحدة موسيقية مزدوجة، مشكلة من تفعيلتين، هما في الطويل: (فعولن، مفاعيلن)، وفي البسيط: (مستفعلن، فاعلن)، حيث تتردد مرتين في كل مصراع، فتنتج إيقاعا متناسبا قائما على التناظر والتنوع، وهو إيقاع متميز، انفرد به هذان الوزنان، فمنحهما قيمة وخصوصية. ولأجل هذا حظيا عند حازم بشرف التقديم فهما عنده " عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع" [3]. ويشير بوجوه التناسب وحسن الوضع إلى ما ذكره في موضع آخر، مؤكدا على القيمة الصوتية لهذين الوزنين، والتي يراها فيما يجتمع فيهما من "تمام التناسب"، و"التقابل"، و"التركيب"، و"التضاعف"، حيث يوضح قائلا: "أوزان الشعر منها متناسب تام التناسب متركب التناسب متقابله متضاعفه، وذلك كالطويل والبسيط، فإن التناسب فيها مقابلة الجزء بمماثله. وتضاعف التناسب هو كون الأجزاء لها مقابلات أربعة. وتركب التناسب هو كون ذلك في جزئين متنوعين كفعولن مفاعيلن في الطويل. وتقابل التناسب هو كون كل جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه" [4].

وإذا عاودنا النظر في نسبة حضور الأوزان الشعرية المبينة في الجدول رقم (1)، نجد أن نسبة تواتر بحري: الطويل (32 %)، والبسيط (18.66 %)، تساوي(50.66%)؛ اي بما

---

(1) المصدر السابق، ص 245.

(2) المصدر نفسه، ص 259.

(3) المصدر نفسه، ص 238.

(4) المصدر نفسه، ص 250.

يمثل ثلثي مجموع القصائد المولدية، والثلث الباقي موزع على ستة بحور أخرى من فئتي: المركب والبسيط. كما أن في هذه الخصوصية التي ينفرد بها الطويل والبسيط عن سائر البحور المركبة الأخرى ما يفسر هبوط نسبة تواتر هذه البحور، وهي (الخفيف، والسريع، و مخلع البسيط) في مقابل ما للطويل والبسيط، حيث بلغت نسبتها مجتمعة (14.65%).

وما يستفاد من رأي حازم، أن البحور الصافية، أو المفردة، هي دون المركبة من حيث القيمة الجمالية الموسيقية. فمع أنها تحقق –بكل تأكيد- تناسبا من شأنه أن يثير النفس ويحملها على التعجيب، إلا أنها لا ترقى في ذلك إلى مستوى البحور المركبة، لافتقادها خاصية التنوع. فمن شأن النفس أن تسأم وتستشعر الثقل والملل إذا قيّدت بسماع إيقاع واحد رتيب، يتردد على السمع مدة طويلة، خاصة إذا تعلق الأمر بالمطولات. وفي المولديات –تحديدا- يعد الطول من أبرز صفاتها، إلى درجة أن من القصائد ما جاوز الأربعمائة بيت. وبالتالي، فإن تكرار تفعيلة واحدة بالصورة النمطية الصارمة التي يفرضها قانون الوزن الشعري في البحور الصافية على امتداد هذه المساحة الواسعة، هو - بلا شك- مما يوقع في الرتابة، ويقود إلى الملل. ومن هنا نجد مبررا واضحا لشعراء المولديات في عزوفهم عن الأوزان المفردة، وتعلقهم أكثر بالمركبة. ونسجل لهم من هذه الناحية أيضا توفيقهم في عملية التشكيل الموسيقي بإيثارهم لهذا النوع من الأوزان الذي يوفر لهم قيمة جمالية عالية تستأثر باهتمام المتلقي. هذا بالإضافة إلى ارتفاع نسبة تواتر بحري البسيط والطويل اللذين يمثلان النموذج الموسيقي الأعلى.

هذا عن دلالة تواتر البحور المركبة بنسبة عالية، في مقابل البسيطة. لكن المثير للانتباه، انطلاقا من جدول إحصاء نسبة تواتر البحور الشعرية أننا نلتقي بنسبة حضور عالية للكامل، الذي يأتي في الرتبة الثانية، بعد الطويل، بنسبة (22.66 %). وهو من البحور المفردة، أي الأحادية التفعيلة. فما سر التعلق بهذا الوزن؟

إذا كان لوزن الكامل قيمته الموسيقية التي يوفرها التناسب الناتج عن تماثل تفعيلة (متفاعلن)، وتكرارها ثمان مرات داخل البيت الشعري، فإن هذا التناسب – كما سبق- قد يفضي إلى نوع من الإحساس بالملل وثقل الرتابة، خاصة مع القصيدة المولدية، على طولها وامتدادها. ومعنى هذا أن هناك سببا وجيها، وخاصية موسيقية هامة ينطوي عليها هذا البحر. لعلها تتعلق بما اصطلح عليه حازم باسم "السباطة، واللدونة"، التي تتحقق مع البحور ذات التفعيلات التي تتواتر فيها الحركات بنسبة تفوق السكنات، أو بالأحرى، تلك التي تتغلب فيها المقاطع القصيرة على الطويلة. وهي البحور التي استحسنها حازم، حيث يقول: " وما ائتلف من

أجزاء تكثر فيها السواكن فإن فيه كزازة وتوعرا. وما ائتلف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فإن فيه لدونة وسباطة" [1] .

وبالعودة إلى تفعيلات بحر الكامل في صورته النظرية، نجد أن مجموع المقاطع القصيرة، هو ثمانية عشر (18) مقطعا، في مقابل إثنى عشر (12) مقطعا طويلا. فإذا حسبناها بالحركات والسكنات وجدنا ثلاثين (30) حركة، مقابل إثنى عشرة (12) سكونا. وهي أعلى نسبة، ينفرد بها الكامل دون غيره. وبها يتقدم عن سائر البحور من هذه الزاوية. هذا بالإضافة إلى توالي ثلاث حركات في صدر التفعيلة (/// O // O). وينبغي أن نلاحظ أن كثرة الحركات وتواليها، هو مما يحقق قيمة موسيقية هامة، تتمثل في ميزة الليونة والاسترسال، وعدم التقطع، لقلة وجود السكنات. ومن هنا نلتمس مبررا لتعلق شعراء المولديات بهذا الوزن، على الرغم من أنه يصنف ضمن البحور الصافية.

ثم ينبغي أن نضيف ملاحظة أخرى، تتعلق بعدد مقاطع بحر الكامل، فهو يحوز أكبر كمٍّ منها، ويتقدم –منفردا– على مجموعة الأوزان الخليلية، بعدد ثلاثين مقطعا. فإذا عرفنا أن الشعر العربي القديم – والجاهلي تحديدا– يميل إلى الأوزان الكثيرة المقاطع، [2] أدركنا أن حضور الكامل في الشعر المولدي بهذه الكثافة، يعكس وجها من وجوه التعلق بالقديم، وعلامة من علامات التقليد على مستوى الإطار العروضي. ولتأكيد هذا الجانب أكثر نشير إلى أن البحور ذات المقاطع الكثيرة، هي الأكثر تواترا في المولديات. وفي هذا الجدول ما يوضح ذلك.

الجدول رقم (3): كمُّ المقاطع في البحور المستخدمة حسب التواتر

البحور الشعرية حسب ترتيبها	عدد المقاطع	نسبة التواتر
الطويل	28	% 32
الكامل	30	% 22.66
البسيط	28	% 18.66

.../...

(1) المصدر السابق، ص 267.

(2) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 192.

الخفيف	24	
المتقارب	24	
الوافر	26	
السريع	22	
مخلع البسيط	20	

فالفئة الأولى من البحور الكثيرة المقاطع، والتي يمثلها الكامل بثلاثين (30) مقطعا. تضاف إليها الفئة الثانية، ممثلة في الطويل، والبسيط بثمانية وعشرين (28) مقطعا، قد شكلت مجتمعة نسبة حضور تقدر بـ (73.32 %) من مجموع القصائد، أي بما يقارب ثلاثة أرباع العدد الإجمالي. وهو ما يؤكد الميل الواضح إلى استخدام البحور ذات المقاطع الكبيرة، ويكشف عن ترسُّم واقتفاء لخطى الأولين في هذا المجال.

وما يمكن أن ننتهي إليه من دراسة عنصر الوزن في القصيدة المولدية، هو تأكيد الولاء للشعر القديم، من خلال التعلق بتلك البحور التي كانت كثيرة الشيوع، والتي تحتوي على أكبر عدد من المقاطع، وأبرزها: الطويل، والبسيط، فالكامل. والتي تستأثر بالنصيب الأوفر سواء في الشعر الجاهلي، أو في المولديات على السواء .

كما يمكن الحكم بأن تفوق نسبة تواتر البحور المركبة، في مقابل البسيطة بفارق كبير جدا، هو علامة توفيق تحسب لصالح شعراء المولديات، بالنظر إلى ما تمتاز به الأوزان المزدوجة التفعيلة من إمكانات التنويع والتلوين الموسيقي، وما يترتب عن ذلك من قيمة جمالية لا يمكن أن نظفر بها مع البحور الأحادية التفعيلة.

وإذا كان الحكم على الموسيقى الخارجية للقصيدة، لا يكتمل إلا في حضور العنصر المكمل، وهو القافية، فإن هذا ما يدعو إلى التوقف عند هذا الجزء الأصيل في البناء الموسيقي للقصيدة العمودية، فما تعريف القافية؟. وما أهميتها؟، وإلى أي مدى تسهم في تشكيل القيمة الفنية والجمالية للشعر؟.

ب- القافية

تعد القافية الركن الأساسي الثاني في بناء موسيقى القصيدة الخارجية، والشريك الهام إلى جانب الوزن في استكمال الشعر لصفته الشعرية، والتي بموجبها يتميز عن النثر. " القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية ".[1]

و للقافية في النقد العربي القديم تعريفات عديدة، لعل أهمها ما جاء به الخليل بن أحمد، والذي ظل يشكل قاعدة ومرجعا أساسيا لمن تناولوا هذا العنصر بالدراسة. ونصه: " القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن".[2]

وانطلاقا من هذا التعريف، فإن القافية قد تطول وقد تقصر، بحسب موقع الساكن الذي يلي روي القصيدة من قبله. وانطلاقا من هذا الأساس، تحددت ألقاب القافية، وهي خمسة أنواع نستعرضها على الترتيب:

*المتكاوس: وهو أكبر الأنواع وأطولها، يتكون من مقطعين طويلين بينهما ثلاثة مقاطع قصيرة. (/ O //// O)

*المتراكب: يأتي في الرتبة الثانية، وهو من مقطعين طويلين بينهما مقطعان قصيران.

• (/ O /// O)

*المتدارك: يتألف من مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير. (/ O // O)

*المتواتر: ويتشكل من مقطعين طويلين. (/ O / O)

*المترادف: وهو مقطع طويل يتلوه ساكن، أو ما يعرف بالمقطع شديد الطول، وهو نادر الوجود [3]. (/ O O)

وعلى هذا، قد تكون القافية كلمتين، أو كلمة، أو جزءا من كلمة.

وفي النقد الحديث، يعرفها إبراهيم انيس بقوله: " ليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة. وتكرارها هذا يكوّن جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 151.

(2) المصدر نفسه، ج1، ص 151.

(3) عبد الرؤوف محمد عوني، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، 1977، ص 6.

الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن". [1]

وإلى جانب ما يتضمنه هذا النص من تعريف القافية، فإنه يشير إلى قيمتها الجمالية، لما تنطوي عليه من انتظام وتناسب. كما يؤكد على أهميتها وعضويتها في تشكيل موسيقى الشعر.

هذه الأهمية التي كان القدماء - من قبل -على وعي تام بها. فابن طباطبا جعل القافية قاعدة الوزن، وعليها يتم بناء البيت. [2] وعدّها حازم علامة الاقتدار، ومحك الشاعرية. فهي عنده : " مظنة اشتهار الإحسان أو الإساءة ". [3] وهي عماد الشعر وأساسه الذي يحفظ له بناءه واستقامته، إنها : " حوافر الشعر، أي عليها جريانه واطراده ". [4]

أما مصدر هذه الأهمية، فيكمن فيما تحققه القافية للشعر من قيمة موسيقية ومعنوية، يكتمل بها بناء البيت دلاليا، لارتباطها بمضمونه. وموسيقيا، لما توفره من كثافة إيقاعية تسند إيقاع الوزن ككل.

هذا فضلا عن أنها تمثل قاعدة لضبط الإيقاع باعتبارها أصواتا متساوية تتكرر في إعقاب الأبيات، في شكل اللازمة الإيقاعية.

وهي بهذه الصفة، تشكل رابطا أساسيا بين أبيات القصيدة، وتوفر لها وحدتها الموسيقية.

ومن هنا، يمكن الحديث عن القيمة الجمالية أو التأثيرية للقافية بوصفها شكلا إيقاعيا تتجسد فيه خاصية التناسب والانسجام. وهي خاصية تجعل منها عنصر تطريب، يهزُّ النفس، ويثير فيها قدرا من التعجيب واللذة.

يقول حازم: " ولجري الأمور على نظام منضبط محكم موقع عجيب من النفس يحفظ المتكلم لنظام كلامه ومقابلته بضروب هيئاته ضروب هيئات المعاني اللائقة بها، ولو كان الأمر في ذلك على غير نظام لما كان للنفوس في ذلك تعجيب ". [5]

---

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ط7، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة 1997، ص 246.

(2) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 31.

(3) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 271 .

(4) المصدر نفسه، ص271.

(5) المصدر نفسه، ص 124.

ونظرا لأهمية القافية وخطورتها – إن صح التعبير- في بناء القصيدة، فإنها قد حظيت بعناية فائقة لدى النقاد. حيث راحوا يقننون لها، ويضعون لها المقاييس والشروط، وما أكثر من استوقفهم هذا الموضوع. فنحن نلتقي -مثلا- مع الجاحظ، وابن طباطبا، وقدامة، وحازم، ومن سواهم ممن كان لهم اشتغال بضبط هذه القواعد.

فالجاحظ، ينقل في كتابه "البيان والتبيين" نصًّا عن بشر بن المعتمر، يحذر فيه من القافية القلقة المنفَّرة، التي يتعسف الشاعر في إيرادها وإحلالها في غير محلها. حيث يقول: " والقافية لم تحلَّ في مركزها وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة في موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها". [1]

كما أشار ابن طباطبا إلى ضرورة تجنُّب هذا الاستكراه، ذلك بأن تكون القافية موافقة للمعنى [2].

وبحكم أن القافية هي آخر ما يستقر في سمع المتلقي مع نهاية كل بيت، فقد ألحَّ قدامة على أن تكون: " عذبة الحرف سلسة المخرج". [3]

و قد أكد حازم على شرط التناسب مع الغرض، وكذا مع الوزن على السواء. ثم نبه إلى ضرورة ائتلاف القافية مع البيت، فتكون دلالتها متعلقة بما تقدم على أن يراعى في تحقيق هذا الائتلاف بناء البيت على القافية، وليس العكس، وإن حدث أن بنيت القافية على البيت أوقع الشاعر حاله في مأزق وضيّق على نفسه. [4]

ومن علامات هذا الوعي بأهمية القافية أيضا، أن نقاد العرب اجتهدوا في رصد عيوبها، سواء من جهة الخلل الذي يلحق حروفها، أو من جهة حركاتها[5]. لأن في هذا ما يحدث اضطرابا في موسيقى القصيدة.

كما أنهم جعلوا للقافية أنواعا ومصطلحات عديدة، واقترحوا لها ترتيبا حسب قيمتها

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، ص 138.

(2) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 43.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

(4) ينظر: القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 271 إلى 281.

(5) ينظر:

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181-182.
- ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 164 وما بعدها.
- عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 179 إلى 191.

الموسيقية. كما نظروا في نوعية رويها وحركته، وخصائصه الصوتية، على النحو الذي نجده عند إبراهيم أنيس، في كتابه موسيقى الشعر.

وهو ما سيتضح أكثر من خلال دراسة عنصر القافية في النص المولدي، ومحاولة الوقوف على قيمتها الدلالية والموسيقية. وإلى أي مدى نجح شعراء المولديات في استدعاء القافية المناسبة، واستثمار هذا العنصر الأصيل بما يوفِّر الأثر الجمالي، ويتناغم مع طبيعة التجربة؟

بداية أشير إلى أن الدراسة ستستعين -كما سبق مع الوزن- بالإحصاء، سعيا إلى رصد الظاهرة أولا، ثم محاولة تفسيرها انطلاقا مما يتوفر من معطيات. على أن هذا سيتم من خلال البحث في:

- نسبة تواتر القوافي المطلقة، والمقيدة.
- القافية من حيث نوع المجرى.
- نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة.
- نوع الردف ونسبة شيوعه.
- نسبة تواتر حروف الروي.
- الروي من حيث الجهر والهمس.

أما عن القافية، من حيث الإطلاق والتقييد، فالأمر متعلق بحركة حرف الروي، فتكون مقيدة، إذا كان ساكنا، ومطلقة إذا جاء متحركا. والنوع الأول، نادرا ما يطلبه الشعراء. أما الثاني فشائع، كثير الحضور، لما يحتويه من خصائص صوتية لا تتحقق في المقيد، لعل من أهمها، ما توفره المتحركات -قصيرة أو طويلة- من صفة الاسترسال، وقوة الإيقاع.

وقد أقر هذا كثير من الدارسين، يأتي في مقدمتهم إبراهيم أنيس، الذي فضَّل القافية المطلقة في جميع أحوالها أو صورها عن المقيدة في مختلف صفاتها.[1] معللا لذلك بما يترتب عن كليهما من قيمة صوتية.

ويتفحص مجموع القصائد المولدية، - التي هي مجال هذه الدراسة- تبين أن القوافي المقيدة لا تشارك إلا بنسبة ضئيلة جدا، لا تتعدى العُشر بعدد سبع قصائد (07) من مجموع خمس وسبعين (75) قصيدة، أي بنسبة (9.33 %). في مقابل حضور المطلقة بنسبة عالية، هي تحديدا (90.66 %)، وهو ما يعادل مجموع ثمانية وستين (68) قصيدة.

---

(1) ينظر: أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

فإذا ربطنا هذه النسب بما كان مع الشعر الجاهلي، وجدنا أن هناك توافقا، يصل إلى حد التطابق؛ إذ بلغت نسبة القوافي المقيدة -حسب إبراهيم أنيس- (10 %).

وهو ما يبيح لنا الحكم، بان القصيدة المولدية، كانت وفية للقصيدة العربية القديمة من هذه الناحية.

كما نسجل ملمحا إيجابيا للنص المولدي، من جهة الحضور الطاغي للقوافي المطلقة، بما تمتاز به من خصائص صوتية موسيقية هامة.

أما حينما ننظر في "المجرى" – الروي المتحرك- فإننا نجد نسبة تواتر الروي المكسور، تفوق المضموم والمفتوح، وهو ما يبينه جدول وصف حركة الروي، انطلاقا من مجموع القصائد ذات القافية المطلقة، وهو : ثمان وستون (68) قصيدة.

جدول رقم (1): نوع المجرى، ونسبة تواتره.

نوع المجرى	عدد القصائد	النسبة
المكسور	29 قصيدة	% 42.64
المفتوح	20 قصيدة	% 29.41
المضموم	19 قصيدة	% 27.94

فالملاحظ، هو تفوق المجرى المكسور بنسبة عالية، مع تقارب شديد بين المجرى المفتوح والمضموم. والمعروف عند علماء الأصوات، أنهم يؤلفون بين الضمة والكسرة، ويقرّون لهما قرابة، مصدرها، طريقة تشكّلهما ؛ فكلاهما، صوت ضيق. [1] ولشدة ما بينهما من الشبه والقرابة الصوتية، أبيح لكل منهما ان تنوب عن الأخرى، إن كانت في غير الروي، دون أن يحس المتلقي بفجوة التناوب.

وعليه، فمن منطلق هذه التسوية والشبه، يمكن الجمع بينهما، فتكون نسبة تواترهما مجتمعين: (% 70.58).

وإذا نظرنا إلى القيمة الصوتية للحركات القصيرة باعتبارها أصوات لين، وجدناها أكثر وضوحا في السمع من الصوامت أو السواكن. لكنها -بدورها- تختلف فيما بينها في درجة هذه القيمة، إذ إن الفتحة -وهي صوت لين متسع- أوضح في السمع من الضمة والكسر. وهو ما يجعلنا

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر 1979، ص 27.

نتوقع نسبة حضور عالية للمجرى المفتوح. ومع ذلك فإن نسبة تواتره وهي (29.41 %) لم تتعد الثلث (⅓). وقد تفوق عليه المجرى المكسور منفردا. فَبِمَ يفسر إقبال شعراء المولديات على المجريين؛ المكسور والمضموم، اللذين شكلا معا نسبة الثلثين (⅔).

إن صفة الضيق في الصوت، التي تختص بها الحركتان (الكسرة، و الضمة)، والتي من شأنها أن تجعل منها أصواتا تميل إلى الحدة، بحيث تستثير السمع بشدتها، قد يكون مبررًا وتفسيرًا لسر إقبال الشعراء على هذين المجريين، حرصا منهم على إنهاء مقاطع البيت بمقطع متميز صوتيا، أو موسيقيا.

أما عن نوعية القافية المستخدمة في المولديات باعتبار الردف فقد بينت نتائج الإحصاء تقارب نسبة تواتر القوافي المردوفة وغير المردوفة، وهي على الترتيب : ثمان وثلاثون (38) قصيدة، بنسبة (50.66 %). في مقابل سبع وثلاثين (37) قصيدة، بنسبة (49.33 %). وهذا يعني تفوق القوافي متوسطة الكثافة من حيث القيمة الصوتية، ولو بفارق قصيدة واحدة. أمام القوافي البسيطة الكثافة، أي غير المردوفة. وهذا النوع من القوافي، يصنف على أنه يمثل أعلى مراتب الكمال الموسيقي، انطلاقا من الترتيب الذي اقترحه إبراهيم أنيس.[1]

وإذا كانت القوافي المردوفة، تمتاز بقوة الإيقاع، والوضوح في السمع على اعتبار أن الردف هو أحد حروف اللين (الألف، الواو، الياء)، فإن درجة القوة والوضوح، تختلف حسب نوع الردف. وهذا ما يستدعي إحصاء نسب تواتر كل نوع، انطلاقا من مجموع القوافي المردوفة (38 قصيدة). وهو ما يبينه الجدول الآتي:

جدول رقم (2): تواتر أنواع الردف.

نوع الردف	عدد القصائد	نسبة التواتر
الألف	24 قصيدة	%63.15
الياء	10 قصائد	%26.31
الواو	04 قصائد	%10.52

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 269.

إذ نسجل نسبة عالية لألف الردف، التي تقارب الثلثين (63.15 %)، في مقابل انخفاض واضح في نسبة تواتر ردفي : (الياء، والواو). بل إنهما مجتمعين يشكلان نسبة (36.83 %)، اي بما هو في حدود الثلث.

وإذا كانت الدراسة الصوتية، قد توصلت إلى أن أصوات اللين تختلف بحسب زمن النطق بها، وان الألف هي أطول هذه الأصوات[1]، وأكثرها وضوحا في السمع -وبالتالي- تفضل كلا من (الياء، الواو) من حيث القيمة الصوتية، فإن هذا يعني أن القوافي المردوفة في الشعر المولدي تتمتع بخاصية الوضوح السمعي.

أما عن نوع الأصوات اللغوية ونسبة شيوعها في قوافي الشعر المولدي، أي تلك التي كانت رويا للقصائد، فقد أحصينا منها ستة عشر صوتا توزع على مجموع (75) قصيدة وفق ما يوضحه الجدول الآتي:

جدول رقم (3): نوع حروف القافية (الروي) ونسبة الشيوع.

نوع حرف الروي	عدد القصائد	النسبة المئوية
الميم	15 قصيدة	%20
الباء	10 قصيدة	% 13.33
اللام	10 قصيدة	%13.33
الدال	07 قصيدة	%09.33
الراء	07 قصيدة	%09.33
النون	06 قصيدة	%08
الحاء	05 قصيدة	%06.66
العين	03 قصيدة	%04

.../...

(1) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 154.

النسبة المئوية	عدد القصائد	نوع حرف الروي
%02.66	02 قصيدة	التاء
%02.66	02 قصيدة	السين
%02.66	02 قصيدة	الهاء
%02.66	02 قصيدة	الياء
%01.33	01 قصيدة	الجيم
%01.33	01 قصيدة	الهمزة
%01.33	01 قصيدة	الفاء
%01.33	01 قصيدة	القاف

بداية، أرى من الأهمية أن أشير إلى أن هناك حروفا تميزت بصفات صوتية خاصة؛ أعني بذلك علو قيمتها الصوتية ووضوحها السمعي.كما هو الشأن –مثلا– مع الصوائت الأربعة: (اللام، الميم، النون، والراء) التي عدت عند علماء اللغة وعلماء الأصوات أشباها لأصوات اللين كما عرفت "بأشباه الحركات"، أو " الحروف المائعة" أو "البينية" (1)، لما وجدوا فيها من شبه وتقارب – من الناحيتين: النطقية، والسمعية– مع الصوائت أو حروف اللين، والتي تتحقق معها، أقصى درجات الوضوح السمعي. بل إنها، " تحتل القمم في بعض الأحيان، مثلها مثل أصوات اللين". (2)

وقد علل كمال بشر لمشاركة هذه الحروف الأربعة لحروف اللين في القيمة الصوتية، بثلاثة معطيات، أو بالأحرى، نقاط التقاء، هي: (3)

- الاشتراك في الخاصية النطقية، ممثلة في حرية مرور الهواء دون مانع، وإن اختلف موضع خروجه.

- الاشتراك في صفة الجهر.

---

(1) ينظر: المرجع السابق، ص **24**.

– و– بشر كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة**200**، ص **357**.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص **160**.

(3) بشر كمال، علم الأصوات، ص **358**.

- الاشتراك في خاصية الوضوح السمعي.

وبالإضافة إلى هذه الأصوات (البينية)، فإن لنا أن نلاحظ، بأن هذه المجموعة، مع حروف اخرى، هي "الباء، الدال، السين، العين" تشكل مجموعة الحروف كثيرة الشيوع في الروي.[1] فإذا عدنا إلى الجدول، وجدنا أن أعلى النسب، قد حازتها الحروف ذات القيمة الصوتية العالية، وهي على الترتيب: الميم (20 %)، الباء (13.33 %)، اللام (13.33 %)، الدال(09.33 %)، الراء (09.33 %)، النون (08%). وكلها يندرج ضمن فئة الحروف كثيرة الشيوع في القافية، توزعت على عدد خمس وخمسين (55) قصيدة، من أصل خمس وسبعين (75) قصيدة، أي نسبة (73.33 %) وهو ما يفوق الثلثين. أما الباقي – وهو ما يقارب الثلث- فموزع على عشرة أحرف، وهي على الترتيب: الحاء، العين، التاء، السين، الهاء، الياء، الجيم، الهمزة، الفاء، والقاف.

وهذا يعني أن القافية في النص المولدي، تمتاز بالقيمة الصوتية العالية. ففي هذه الأصوات -ذات النسب المرتفعة في النص المولدي- كما يعلق كمال بشر : " دليل امتيازها بقوة الأسماع الذي يزيد من روعة موسيقى الشعر ونغمات الإنشاد".[2]

ونضيف إلى هذا الأساس، أننا إذا استثنينا "الدال" من هذه الأصوات التي شكلت النسبة الغالبة، سنجد أنها تصنف عند علماء اللغة والأصوات تصنيفا آخر، يكشف عن قيمتها البلاغية، ويعرف بحروف "الذلاقة" - فمن مميزاتها- كما يذكر إبراهيم أنيس : "القدرة على الإنطلاق في الكلام بالعربية دون تعثر أو تلعثم، فذلاقة اللسان كما نعلم جودة نطقه وانطلاقه في أثناء الكلام".[3] هذا بالإضافة إلى ما تتميز به من قيمة موسيقية باعتبارها جميعا مجهورة، وأن أربعة أصوات منها أشباه حركات.

وإذا عاودنا التأمل في الجدول، تبين لنا أن الحروف البينية (اللام، الميم، النون، الراء)، التي تمثل -كما سبق- قمما صوتية، تتوزع لوحدها على ما يزيد من نصف العدد الإجمالي للقصائد المولدية، وتحديدا (38 قصيدة)؛ أي بنسبة حضور، قدرها (50.66 %). وهو ما يعزز الحكم بالقيمة الموسيقية العالية لقوافي الشعر المولدي.

ولنا أن نضيف اعتبارا ثالثا يدعم هذا الحكم، وذلك بالنظر إلى روي القافية من حيث الجهر

---

(1) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص248.

(2) بشر كمال، علم الأصوات، ص359.

(3) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 109.

والهمس.

أما الأصوات المجهورة [1] التي كانت رويا لهذه القصائد، فعددها تسعة، هي: (الميم، الباء، اللام، الدال، الراء، النون، العين، الياء، الجيم) وتتمتع بنسبة حضور عالية، بلغت (81.33 %)، توزعت على واحد وستين (61) قصيدة.

وفي مقابلها المهموسة بسبعة حروف، هي: (الحاء، التاء، السين، الهاء، الهمزة، الفاء، القاف)، موزعة على أربع عشرة (14) قصيدة بنسبة (18.66 %) .

فإذا نظرنا في القيمة الصوتية لكل منهما، وجدنا أن المجهور يفضل بكثير، الصوت المهموس. وهذا ما أكده إبراهيم أنيس، واصفا المجهور: "بأنه صوت متمكن مشبع فيه وضوح وفيه قوة... فالمجهور أوضح في السمع من نظيره المهموس، لا نزاع في هذا". [2] وهذا يعني أن الحضور الطاغي للأصوات المجهورة في روي القصائد المولدية، يعد دعامة أخرى للحكم بالجودة للقافية من حيث القيمة الموسيقية.

غير أنه ينبغي ألا نعتد كثيرا بهذه الدعامة الأخيرة، وأن نضع في الاعتبار أن غلبة الأصوات المجهورة، هي في الواقع ميزة الكلام عموما. وقد أكد إبراهيم أنيس: "أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد عن الخمس وعشرين في المائة منه، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكون من أصوات مجهورة". [3]

والحقيقة أننا لو انطلقنا من الأرقام المحصل عليها في الشعر المولدي، فإننا سنجد فيها ما يستجيب لهذا الحكم ويعضده؛ إذ بلغت نسبة الأصوات المهموسة ما يقارب الخمس، بـ (18.66 %)، في حين استأثرت المجهورة بأربعة أخماس.

ومما تقدم، يتضح أن شعراء المولديات، قد وفقوا إلى حد كبير في تشكيل قوافيهم بالكيفية التي تضفي على موسيقى القصيدة قيمة جمالية لها تأثيرها في المتلقي. فقد أولوها عناية واضحة باعتبارها تتويجا لنظام موسيقى داخل البيت، ومحطة أخيرة تعلن عن خاتمة البيت الشعري. ومن علامات هذه العناية أنهم حرصوا على أن تكون ذات قيمة صوتية عالية، وأن تحمل صفة الوضوح السمعي. واجتهدوا في توفير ما يحقق هذه القيمة، على النحو الذي تقدم؛ كاعتماد القوافي المطلقة،

---

(1) عن الأصوات المجهورة والمهموسة، ينظر: بشر كمال، علم الأصوات، ص 174.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 124.

(3) أنيس إبراهيم: موسيقى الشعر، ص 32.

والمردوفة، وتغليب الف الردف عن الواو والياء، والذي ياتي في مقدمة اصوات اللين من حيث اهميته الصوتية الموسيقية. ثم في إيثار الروي المجهور الذي يحقق للقافية كثافة إيقاعية ملحوظة.

على انه ينبغي ان نشير بأن القافية في النص المولدي لم تسلم من بعض تلك العيوب التي حذر منها النقاد، لما يترتب عنها من اضطراب موسيقي، خاصة وأن القافية، من حيث موقعها، وتشكيلها، وترددها المنتظم، تشكل عنصرا هاما وحساسا، بحيث تُمكِّن المتلقي من اكتشاف أي خلل يطرا عليها. وتسهل على السمع تحسس وإدراك أي نشاز يقع في موسيقاها.

وبمعاينة القصائد المولدية، تبين ان اكثر هذه العيوب حضورا، ما يعرف "بالإيطاء"، ومعناه : " أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد... وكلما تباعد الإيطاء كان أخف، وكذلك إن خرج الشاعر من مدح إلى ذم، ومن نسيب إلى أحدها" .[1] وعلى هذا، فإن الإيطاء إذا ورد في بيتين متتاليين، أو بفاصل أبيات قليلة، فهو أشده. وإن تباعد بالكيفية التي يكرر فيها الشاعر لفظ القافية، بعد أن يتحول إلى موضوع آخر في القصيدة، فذلك أهون وأخف. بل إن هناك من أجاز إعادة الكلمة بلفظها ومعناها، بعد سبعة أبيات، من غير ان تشكل عيبا[2] .

فمن امثلة النوع الأول، في بيتين متتاليين، قول ابن الأحمر:[3]

إِذَا سَـــؤْدَدُ الحُجَـاب مِنْ سُـؤْدَدِ السَّنَـا ... فَسُـــؤْدُدُ قَــدْ طَـــالَ، وَهُــو حَسِيبُهَـــا
وإِنْ قَدْ تَعَدت انفُسٌ عــن مديحه ... فَــرَبُّ البَرَايَـــا فِي التَّعَـــدِّي حسيبهـا

ومن هذه الظاهرة ما كان الفصل بين الإيطاء. ببيت واحد كما في قول الثغري التلمساني:[4]

آهٍ لليلـــي ما أَمَـــــرَّ سُهَـــادُهُ ... عِنْــدِي ومَـــا أَحْلَــى جنَــى أَحْــلاَمِ
ولعهــد أيـــام الشبيـــبة والصِّبَـــا ... مَـــا كَانَ أحسنهـــنَّ مِـــن أَيَّـــامِ
مَــرَّتْ سِرَاعَـــا ثُـــمَ أَبْقَــتْ حُرْقَـــةً ... فَكَأَنَّــــهَــا حُلْـــمٌ مِـــنَ الأَحْـــلاَمِ

ومنه ما كان الفصل بيتين، مثل قول احمد بن عبد المنان:[5]

أَيقَظْتَهَـــا بهدَاكَ يَا صُبْـحَ الهُـــدَى ... مِـــن رَقْـــدَةٍ لَعِبَـــتْ بِهَـــا أَحْلاَمُهَـــا

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص169.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 185.

(3) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 386.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 210.

(5) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 67.

ثم يقول بعد بيتين:

عَمِيَتْ بِهَا الأَبْصَارُ عَنْ إِدْرَاكِهَا   سُبُلَ الرَّشَادِ وظُلِّلَتْ أَحْلاَمُهَا

وينبغي أن نعلم أن الإيطاء، لم يتوقف عند حدود تكرار الكلمة مرتين فقط في قافية القصيدة، بل إن هناك تكرارًا يربو عن ذلك، بالقدر الذي جعله مستقبحًا لافتا للانتباه. وهو ما اصطلح عليه قدامة " بالأسمج".[1] وسأكتفي بالتمثيل على هذه الظاهرة بذكر لفظ القافية، وعدد مرات التردد داخل القصيدة. فمن هذه الأمثلة. ما ورد في قصيدة يحي ابن خلدون "النونية".[2] حيث كرر كلمة "يُبِينُ" في القافية تسع مرات. كما كرر أبو حمو موسى الزياني كلمة "الوهج" ثلاث مرات في "جيميته".[3] وكرر عبد العزيز ابن أبي سلطان في مولديته "القافية"[4] كلمة "المنطق" ثلاث مرات، وكذا كلمة "يتعلق".

ويبدو الإيطاء الأسمج أهون وأخف عند سائر شعراء المولديات إذ ما قورنوا بالشاعر ابن الخلوف القسنطيني، الذي تشكل مولدياته استثناءً، بحيث تشيع فيها هذه الظاهرة شيوعا يخرج إلى حد الإسراف. إلى درجة أن تكاد تكون قافية القصيدة كلها واقعة في أسر الإيطاء. وقد اتخذت من "ميميته"[5] نموذجا أثبت من خلاله هذه الملاحظة، وليس هذا على سبيل الانتقاء. حيث تتبعت هذه المطولة بيتا بيتا، راصدا لمفردات الإيطاء، فوجدت أن هذه القصيدة المطولة، التي بلغ عدد أبياتها أربع مائة وعشرين بيتا قد أحتوت من القوافي المكررة ما وقع في ثلاث مائة وأربعة وثلاثين بيتا ؛ أي بنسبة (79.52 %)، في مقابل الأبيات التي سلمت من الإيطاء والتي لم تتعد ستة وثمانين بيتا، بنسبة (20.47 %).

ولولا خشية الإطالة لأثبت هذه الكلمات. مع العلم أن كثيرا من هذا الإيطاء كان من النوع الأسمج. ومن امثلته: تردد كلمة "العظماء" سبع مرات، و"الظلام" ست مرات. وهي أمثلة عديدة لا يتسع المقام لذكرها جميعا.

ولا شك أن وقوع الإيطاء بهذه النسبة العالية جدا، يشكل منه ظاهرة سلبية على القصيدة. سواء من حيث النمطية المعنوية – إن صح التعبير- أو على مستوى ما تنتجه من رتابة

---

(1) ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 182.

(2) ابن خلدون يحيى ، بغية الرواد، ج2، ص215 إلى 218.

(3) المصدر نفسه، ج2، ص 152-153.

(4) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج6، ص 115 إلى 118.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 35 إلى 66.

موسيقية. ثم إنها تكشف – من ناحية الشاعر – عن عجز لغوي، وفقر في مرجعيته اللغوية.

ومن عيوب القافية الأقل شيوعا في الشعر المولدي:

الإصراف: ويتعلق بحركة المجرى، وهو: "الجمع بين حركتين مختلفتين متباعدتين، كالفتحة والضمة، والفتحة والكسرة".(1) ومن أمثلة ما ورد في "رائية" الثغري التلمساني حيث يقول :(2)

تَلألأَ نُورًا يَفضَحُ الشَّمْسَ فِي الضُّحَى فَلَيْسَ لَهُ ظِلٌّ لَدَى الشَّمْسِ يَسْتَقِرَا

وهي مفتوحة المجرى، فاضطر إلى نصب المضارع، والأصل هنا هو الرفع.

ومنه ما جاء في "ميمية" ابن الخلوف، وهي مكسورة المجرى، لكنه أورد الروي مفتوحا في بعض المواضع. كما في قوله مثلا :(3)

وَسَبَّحَتْ فِي رَاحَتَيْكَ الحَصَى وفي يَدَيْكَ الجَدْلُ أَضْحَى حُسَام

وقوله:

ابانَ عَمَّا يَأْتِي او ما مَضَى وَبَيَّنَ الحلَّ لَنَا والحَرَامَ

الإقواء، ويتعلق باختلاف حركة المجرى بين الضمّ والكسر(4). ومنه ما جاء في "ميمية" أبي حمو:(5)

سَرَتِ الإبِلُ لَمَّا ارتَحَلُوا قَلْبِي حَمَلُوا فِي رَكبِهِم
زاروا الهَادِي بِهَوَى بَاد وَحَدَا الحَادِي عَزْمًا بِهُمُ
طَافُوا بالبيت وقد وَقَفُوا وَدَعُوا إذْ ذَاكَ لِرَبِهِمُ
غُفِرت بالبيت ذنوبُهُمُ عند الإقرارِ بذنبِهِمُ

فالقصيدة مكسورة المجرى، غير أنه أورد هذه الأبيات مرفوعة المجرى، وهو موضع الإقواء.

ومن الإقواء، قول ابن الخلوف من هذه القصيدة الأخيرة، وهي مكسورة المجرى:(6)

وفيهِ حَاكَتْ عَنْكَبُوتٌ، كَمَا أَظَلَّهُ الدَّوْحُ ، وَبَاضَ الحَمَامُ

---

(1) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 184.

(2) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 212.

(3) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004، ص 208 -209.

(4) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 181.

(5) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 43.

(6) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 208-209.

وقوله:

وَرَاوَدَتْــــكَ السُّـــمُّ عَـــن نفسهـــا   فلـــم تـــرِم عـــن عينهـــا مـــا يُـــرَامُ

الإجازة: وتعني اختلاف حرف الروي ، وقد عبر عنه الفراء فيما نقله ابن رشيق، بقوله: " أن تكون القافية طاءً، والأخرى دالاً".[1]

ويفيد صابر عبد الدايم أن هناك شبها بين "الإكفاء" و"الإجازة"، فالأول، تجانس الروي في المخرج، لا في اللفظ. أما الثاني، فهو الجمع بين رويين مختلفين في المخرج.[2]

وعلى كلٍّ، فإن هذه الظاهرة نادرة الوجود في الشعر المولدي، ولم أعثر إلا على حالة واحدة مع الشاعر الثغري التلمساني، وثمان حالات في ديوان ابن الخلوف كاملا. وجميعها، تصنف ضمن "الإجازة".

أما عن الثغري، ففي قوله ضمن مولديته "الرائية" :[3]

أَعَــادَ الأَعَــادِي فِـرْقَتَيْــنِ بِحِكْمَـــةٍ   فمـن فرقـةٍ قتلـى، ومـن فرقـةٍ صَرْعَـى

حيث خالف روي القصيدة، وهو "الراء"، واستبدله في هذا البيت بحرف "العين".

أما لدى ابن الخلوف، فمنه قوله من "لاميته" مقفيًا "بالدال" :[4]

أَأَنْـتَ بـاقٍ علـى الميثـاقِ أم نُقِضَـتْ   عُهُــودُنَــا وامَّحَــتْ تِلْــكَ العُهُــودُ

وقفى في "الرائية" بالعين، قائلا :[5]

وَفَضْـفَضَ ثَغـرِ الزَّهْـرِ فـافتَرَّ ضَاحِكـًا   وَذَهَّــبَ خَــدُّ الــوردِ فاحمــرَّ واصــفرَّ وبرقعَ

وبكل تأكيد ان لهذه الظاهرة أثرها في إحداث نشاز واضح في موسيقى القافية، يلفت الانتباه بدرجة كبيرة. على أن هذا العيب -كما أسلفت- نادر الوجود.

واضيف إلى ما تقدم من عيوب القافية، "التضمين"، و"سناد التوجيه". ولا يوجد منهما إلا حالات قليلة، وفي شعر ابن الخلوف -فقط- . أما التضمين فهو : " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 166-167.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 181.

(3) التنسي محمد بن عبد الله، تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 217.

(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 136.

(5) المصدر نفسه، ص 298.

بعدها " [1] وقد ورد مرة واحدة في قصيدتين لابن الخلوف: "الميمية" [2] و"التائية" [3] فمن هذه الأخيرة، قوله:

وَكَيْفَ لا أرْتَجِي الفَوزَ العظيمَ ولي في مدحهِ سرُّ إخلاصِ المحبَّاتِ وقد
تَراءى لِعَيْنِي في المَنَامِ عَلَى أَتَمِّ أوْصَافِ حَالاتِ الكَمَالاتِ

حيث علق البيت الأول بالثاني، وجعله مفتقرا لما بعده، فأخلّ بوحدة البيت واستقلاليته من جهة، ثم وقع في عَيْبَيْن: الإجازة، في كلمة "وقد"، حيث خالف روي القصيدة. بالإضافة إلى عيب التضمين.

وأما سناد التوجيه، فهو اختلاف حركة ما قبل الروي المقيد [4] ، ولم يرد إلا في قصيدة واحدة لابن الخلوف، وهي "الميمية" [5] المقيدة.

والملاحظ –مما تقدم- ان اكثر عيوب القافية حضورا في النص المولدي، هو عيب "الإيطاء". وإن كان لا بد من التمييز هنا بين، شيوعه الكثيف في شعر ابن الخلوف. ووجوده المحدود لدى سائر شعراء المولديات.

أما باقي عيوب القافية الأخرى، فإنها قليلة وليست – في تقديري – بالمستوى الذي يرقى إلى تشكيل ظاهرة ننسبها لهذا الشعر.

وربما التمسنا عذرا لهؤلاء الشعراء فيما وقعوا فيه من عيوب القافية بالنظر إلى طبيعة القصيدة المولدية التي تمتاز بالطول المفرط –احيانا- لا سيما عند الشاعر ابن الخلوف، الذي جاوزت عنده الأربعمائة بيتا. فمن شأن هذه الصفة ان توقع في مثل هذه العيوب. وربما وجدنا في موقف إبراهيم أنيس من هذه القضية (الطول، والقافية) ما يبرر هذا العذر إذ يقول: " ولا شك أن التزام قافية واحدة قد حدد من طول القصائد، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات، حتى تكون القافية قد أجهدته، وألزمته طريقا من التكلف والتعسف" [6].

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 171.
(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004، ص 113.
(3) المصدر نفسه، ص 453.
(4) ينظر: – أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 268.
–و– عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 191.
(5) ابن الخلوف اقسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ط 2004 ،ص 517 إلى 521.
(6) أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، ص 299.

2- الموسيقى الداخلية

إذا كانت الموسيقى الخارجية بمكونيها : الوزن، والقافية، تشكل القالب والإطار الذي يحتوي مادة الشعر ومعناه، فإنها -بالتالي- لا يمكن أن تكتسب صفتها ودلالتها إلا من مادة هذا الشعر، التي تؤديها، وتعبر عنها مفردات اللغة، بمعنى أن الموسيقى الخارجية تستمد دلالتها وروحها من لغة الشعر، بما تنطوي عليه من خصائص صوتية دلالية. وبما تخضع له من طرق التشكيل من قِبَلِ الشاعر، بالكيفية التي تجعلها تنسجم والسياق الشعوري والمعنوي. أو بالأحرى ما يوافق طبيعة التجربة؛ بحيث يحرص الشاعر على خلق إيقاعات معينة داخل البيت أو القصيدة، تتناغم مع المعنى، وتشارك في تقويته وتعميقه. وهذا ما اصطلح عليه باسم: الموسيقى الداخلية، التي يملك الشاعر أن يكيفها كيفما يشاء لخدمة المعنى. وبواسطتها أيضا يستطيع أن يطوع الوزن، ويضفي عليه نوعا من الخصوصية، تجعله أكثر علوقا واتصالا بالموضوع. وتمنحه شيئا من التمايز بين قصيدة وأخرى، بل داخل القصيدة الواحدة ذات الموضوعات المتعددة. وذلك بما يدخل عليه من إمكانيات التعديل، لا سيما عن طريق ما يعرف برخصة الزحافات و العلل. فالأوزان -على حد تعبير إبراهيم عبد الرحمن- " ليست أكثر من آلات موسيقية يستطيع الشاعر المبدع أن يستخرج بالعزف عليها ألوانا متنوعة من الأنغام".[1]

كما أن في وسع الشاعر أن يستخدم إمكانات ووسائل أخرى عديدة، يشكل من خلالها موسيقاه الداخلية، بالكيفية التي تجعلها أكثر تناغما مع العاطفة والمعنى. وذلك على مستويات متنوعة، منها : الحركة، والحرف، والكلمة، فله أن يعتمد الحركات القصيرة في مواضع، وأن يؤثِرَ الطويلة في مواقف معينة. كما يمكنه التركيز على حروف بعينها دون أخرى، أو كلمة، أو عبارة. هذا بالإضافة إلى الاستعانة بالأنواع البديعية، وما توفره من قيمة موسيقية ومعنوية. وللشاعر أيضا إجازة التقديم والتأخير، فإن أي تغيُّر على مستوى الإيقاع يتبعه تغير في الدلالة، أو المعنى.

والشاعر في طريقة تشكيله للموسيقى الداخلية، لا شك يصدر عن صوته الداخلي، وأجوائه النفسية، وبالتالي، فهي صدى للتجربة، وتلك الدفقة الشعورية الصادرة من أعماق الذات المبدعة. أما الموسيقى الخارجية، فإطار عام يشترك فيه كل الشعراء. ولأجل هذا، يمكن الزعم بأن الموسيقى الداخلية هي روح الإطار الموسيقي الخارجي. وهي التي تمنحه الملامح والصفات التي تجعله يتسق وطبيعة الموضوع، وحركة النفس. والشاعر الحاذق، من ينجح في كيفية خلق التوافق والانسجام بين

---

(1) عبد الرحمن إبراهيم، مقال بعنوان: من أصول الشعر العربي القديم، الأعراض و الموسيقى- دراسة نصية، مجلة فصول، تراثنا الشعري، المجلد 4، العدد2، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص33.

ركني البنية الموسيقية الأساسيين داخل عمله الشعري. ويقودنا هذا، إلى دراسة عنصر التلوين الإيقاعي. فإلى أي مدى استثمر شعراء المولديات عنصر الموسيقى الداخلية، بمكوناته ووسائله المتعددة في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة؟ وما مستوى نجاحهم في تسخير هذه الأداة، بما يستجيب للفكرة والموقف النفسي؟. وما أهم هذه المكونات التي استعانوا بها في أدائهم الفني والمعنوي؟.

إن الإجابة عن هذه الأسئلة، تقتضي دراسة الموسيقى الداخلية، انطلاقا من ثلاثة مستويات، هي:

- التشكيل بالزحافات والعلل.
- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوائت والصوامت).
- الكلمة والتشكيل الموسيقي.

أ- التشكيل بالزحافات والعلل

يراد بالزحافات والعلل، تلك التغييرات التي تلحق تفعيلات الوزن بالحذف أو الزيادة، فَتُنْتِجُ تشكيلا موسيقيا جديدا، ينحرف بدرجة ما عن الإيقاع المثالي الذي يحققه الوزن في صورته النظرية المكتملة. فهي تقنية يستطيع الشاعر من خلالها أن يحرر شعره -نسبيا- من رتابة الوزن، الناتجة من ذلك التناسب الصارم الذي تحققه الحركات والسكنات، وفق ترتيب معين يقتضيه نظام كل بحر. على أن هذه التقنية لا تمس أبدا بالقاعدة الموسيقية لهذه البحور، ولا تشكل خروجا عنها. ذلك أن الشاعر وهو يوظف رخصة الزحاف والعلة، يتحرك في حدود ما تتيحه صلاحيات وجوازات هذه الرخصة، بالكيفية التي تحفظ للوزن صورته وتشكيلاته الممكنة. ولأجل هذا نبه النقاد القدامى إلى ضرورة التحفظ في استخدام جوازات البحر، ودعوا إلى عدم الإكثار منها. يقول ابن رشيق: " ومنه -أعني الزحاف- ما يستحسن قليله دون كثيره، كالقَبَلِ اليسير، والفَلَجِ، واللثغ".[1]

وللزحافات وظيفتها الفنية والجمالية، فهي أداة يتوسل بها الشاعر لإدخال تعديلات على الوزن الشعري، تضفي عليه مرونة، تمكنه من معانقة الفكرة والشعور على امتداد القصيدة. كما انها أداة يحقق من خلالها قيمة جمالية تأثيرية في المتلقي، وهو يقوده برفق عبر تلك التنويعات الخفيفة، فيطهّره من الشعور بالملل الذي ينتابه وهو يتلقى ذلك الإيقاع الرتيب، الصادر عن التناسب التام الذي يتردد بشكل صارم على سمعه ، وعلى مساحة واسعة في القصيدة، خاصة مع المطولات. فإن التلوين في مثل هذه الحال يغدو أسلوبا ذكيا ناجعا للنهوض بالوظيفة التأثيرية، أو الجمالية للشعر.

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 139.

ذلك أن النفس -كما يذكر حازم القرطاجني- : " جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط الذي لا تنوع فيه... ما لا تسأم الشيء الذي له تنوع يمكنها معه المراوحة". [1]

ويحكم أن النص المولدي نص مطول، فإن تقنية الزحافات والعلل تغدو ضرورة لا بد منها، يستعين بها الشاعر لخلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد، بما يجعله طيّعا متجاوبا مع القصيدة على امتدادها، واختلاف موضوعاتها، وما تنطوي عليه من ظلال نفسية.

هذا من جهة النص، أما من جهة المتلقي، فإن الالتزام بذلك التناسب الذي يفرضه تردد الحركات والسكنات بترتيب معين، وفواصل زمنية متساوية، مع نص مطول، يصبح عاملا منفرا، يثير في النفس سآمة وضجرا. ومن هنا، تبرز ضرورة الاستعانة بالزحافات و العلل لكسر الرتابة، والمراوحة عن النفس، وهزها على السماع والطرب، انطلاقا مما تحدثه من تنويعات موسيقية.

وقد كان شعراء المولديات على وعي بقيمة هذه الأداة، فوظفوها في شعرهم بما يحفظ له القيمة الفنية والتأثيرية. وهذه نماذج تؤكد طبيعة وحدود هذا التوظيف. مع العلم أنها لم تؤخذ بطريقة انتقائية مقصودة، إنما حرصت -فقط- أن تكون موزعة على شعراء الإمارات الأربع، حتى أكشف عن مستوى حضور هذه الظاهرة في المولديات بعامة.

فعن الإمارة المرينية، نستحضر مولدية للشاعر أحمد بن عبد المنان الأنصاري، يستهلها بنذير الشيب، ثم يتبعه بالطلب، قائلا: [2]

أَمَّا المَشِيبُ فقد لاَحَتْ لَوَامِعُهُ	فَمَا لِدَمْعِكَ لاَ تَهْمِي هَوَامِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O//
مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُستفعلن فَعِلُنْ
هَلْ العَقِيقُ ومَا ضَمَّتْ أَجَارِعُهُ	كَمَا عَهِدْنَاهُ أَمْ أَقْوَتْ مَرَابِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O//	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتَفْعلن فَعِلُنْ	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ
وَهَلْ تَغَيَّرَ بَانُ الحَيِّ بَعْدَ النَّوَى	أَهْلِيهِ أم رَوَضَتْ خِصْبًا أَجَارِعُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O//	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/
مُتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ	مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُنْ
دِيَارُ سَلْمَى سَقَاهَا من دِيَارِ هَوًى	مِنْ صَيِّبِ الغيثِ هَامِيهِ وَهَامِعُهُ
O/// O//O/O/ O//O/ O//O//	O/// O//O/O/ O//O/ O//O/O/

(1) القرطاجني حازم، منهاج البلغاء، ص 245.

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

مُـتَفْعِلُنْ فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـنْ   مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـنْ

فالقصيدة من بحر البسيط، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي:

مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فـاعلن   مسـتفعلن فـاعلن مسـتفعلن فـاعلن

وبالتالي، فالملاحظ على هذه الأبيات هو أن الشاعر لم يلتزم هذه الصورة، بل أدخل عليها زحافات غيرت من حركة الإيقاع، سرعة و بطءا، وذلك وفق ما يلي:

في البيت الأول، جاءت تفعيلة (فاعلن) مخبونة، أي حذف الساكن الأول، وذلك في جميع مواقعها. أما تفعيلة (مستفعلن)، فدخلها الخبن أيضا، لكن مرة واحدة في أول المصراع الثاني. وهي في باقي مواقعها، صحيحة.

في البيت الثاني، كانت (فاعلن) مخبونة ثلاث مرات، وصحيحة مرة واحدة، في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة في بداية المصراعين، وصحيحة في نهاية الحشو.

في البيت الثالث، تتساوى تفعيلة (فاعلن) مع الصورة التي وردت عليها في البيت الثاني. أما (مستفعلن) فاختلفت عن نظيرتها، مرة واحدة، مع بداية المصراع الثاني، حيث جاءت صحيحة.

في البيت الرابع، كانت (فاعلن) مخبونة في كل من العروض والضرب فقط. أما (مستفعلن) فدخلها الخبن -فقط- في بداية البيت.

وحينما ننتقل إلى المقطع الخاص بمدح الرسول (ﷺ)، نسجل نوعا من التغيير على المستوى الكمي، وكذا الكيفية؛ أقصد، عدد المرات وموقع التفعيلة التي لحقها الزحاف داخل البيت. وهو ما سنبينه بعد إثبات النموذج. يقول الشاعر:[1]

أَوْ مَلْجـأً غَيْـرَ أَعْلَـى الخَلْـقِ مَنْزِلَـةً	يَـوْمَ الحِسَـابِ وقَـدْ أَرْعَـتْ رَوَائِعُـهُ
/0/0//0 /0//0 /0/0//0 ///0	/0/0//0 ///0 /0/0//0 ///0
مستفعلن فَاعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ	مُسْـتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ مُسْـتفعلن فَعِلُـنْ
خَيْـرُ البَرِيَّـةِ أُولاَهـا وَآخِرُهـا	وَحَائِـزُ الفَضْـلِ، دَانِيـهِ وَشَاسِعُـهُ
/0/0//0 ///0 /0/0//0 ///0	//0 I/0 /0 //0 /0/ 0 //0 ///0
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُـنْ مُسْتَفْعِلـن فَعِلُـنْ	مـستفعلن فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـنْ
يَـا لَيْلَـةً أَسْفَـرَتْ عَنْـهُ، ظَفِـرْتِ عُـلاً	بالفَخْـرِ قَـدْ مَـلأَ الأَقْطَـارَ شَائِعُـهُ
/0/0//0 /0 //0 /0/0//0 ///0	/0/0//0 ///0 /0/0//0 ///0
مُسْتَفْعِلُنْ فَـاعِلُنْ مستفعلن فَعِلُـنْ	مسـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فَعِلُـنْ

---

(1) المصدر السابق، الورقة 88.

حيث تتوزع الزحافات كما يلي:

في البيت الأول، وردت (مستفعلن) صحيحة. في حين كانت (فاعلن) مخبونة، ما عدا مرة واحدة، في حشو المصراع الأول.

في البيت الثاني، جاءت (فاعلن) مخبونة إلا مرة واحدة صحيحة في حشو المصراع الثاني. أما (مستفعلن) فمخبونة -فقط- في بداية المصراع الثاني.

في البيت الثالث، كانت (مستفعلن) صحيحة. أما (فاعلن) فمخبونة، إلا في حشو المصراع الأول فصحيحة.

أما حينما نتحول إلى مدح السلطان، فإننا سنلحظ تغيرا كذلك، مقارنة بالنموذجين السابقين، من حيث كم الزحافات ومواقعها في البيت. يقول الشاعر من هذا المقطع:[1]

مَـا كُنْـتُ آمُلُـهُ لَـوْلاَ الخَلِيفَـةُ لا	زَالَـتْ تُؤمِـلُ لِلْحُسْنَـى صَنَائِعـُهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O/// O//O/O/
مستفعلن فَعِلُنْ مستفعلن فَعِلُنْ	مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مُسْتفعلن فَعِلُنْ
إِمَـامُ عَـدْلٍ وَإحْسَانِ سَمَـتْ شَـرَفًا	فُرُوعُـهُ وَزَكَـتْ طِيـبًا مَنَابِعُـهُ
O/// O//O/O/ O// O/ O//O//	O/// O//O/O/ O// / O//O/ /
مُتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعلن فَعِلُنْ	مـتفعلن فعلـن مسـتفعلن فَعِلُـنْ
مِـنْ عُصْبَـةٍ أثَلُـوا المَجْـدَ التَلِيـدَ عُـلاً	وَدَوَخُـوا الكُفْـرَ فاسْتَخْزَتْ بَوَاقِعُـهُ
O/// O//O/O/ O/// O//O/O/	O/// O//O/O/ O//O/ O//O//
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ مسـتفعلن فَعِلُنْ	مُتَفْعِلُنْ فـاعلن مسـتفعلن فَعِلُـنْ

ففي البيت الأول، سلمت (مستفعلن) من الزحافات. أما (فاعلن) فجاءت جميعها مخبونة.

وفي البيت الثاني، جاءت (مستفعلن) مخبونة في مطلعي المصراعين. أما (فاعلن) فمخبونة، ماعدا في حشو المصراع الأول.

في البيت الثالث، جاءت (مستفعلن) مخبونة مرة واحدة. أما (فاعلن)، فمخبونة ثلاث مرات كما في البيت الثاني، لكن مع اختلاف في موقع التفعيلة الصحيحة، وهي الواقعة في حشو المصراع الثاني.

وانطلاقا من هذه المولدية، تتأكد لنا مدى استعانة الشاعر بهذه الوسيلة في تعديل حركة الإيقاع -سرعة وبطءا- بالكيفية التي تستجيب لحالاته الشعورية، ومقتضيات المعنى. فالمعروف أن بحر

---

(1) المصدر السابق، الورقة 89.

البسيط مشكل من ثمانية وعشرين (28) مقطعا، منها عشرون (20) مقطعا طويلا، وثمانية (8) قصيرة. هذا، في صورته النظرية. أما في واقعه الشعري، من خلال هذا النص، وبتدخل من الشاعر، فإننا نسجل انحرافا عن هذه النسبة بين المقاطع الطويلة والقصيرة. وذلك حرصا على تحقيق الانسجام بين الموسيقى وحركة النفس، أو طبيعة السياق المعنوي والشعوري.

وبمعاودة النظر في هذه المقاطع الشعرية، نجد أن نسبة هذا التوزيع بين المقاطع الطويلة والقصيرة، قد تغيرت مرات عديدة، بل إنها لم تتحقق في صورتها النظرية على الإطلاق. وهذه مجموع النسب المحصل عليها في كل بيت من الأبيات، على الترتيب في كل مقطع شعري.

مقطع المقدمة: - 15 طويلة- 13 قصيرة .

- 15 // - 13 // .

- 16 // - 12 // .

- 17 // - 11 // .

مقطع المديح النبوي: - 17 طويلة- 11 قصيرة .

- 15 // - 13 // .

- 17 // - 11 // .

مقطع مدح السلطان: - 16 طويلة- 12 قصيرة.

- 15 // - 13 // .

- 16 // - 12 // .

وللإشارة، فإنه كلما زاد عدد المقاطع الطويلة، ازدادت حركة الإيقاع بطءا، والعكس إن قلت عن معدلها النظري، ازدادت السرعة. وهكذا تتعدل حركة الإيقاع بما يناسب الفكرة والشعور.

كما ينبغي أن أشير إلى أن للزحاف قيمته الجمالية، عندما يقلل من نسبة الأحرف الساكنة. فإن في هذا ما يحقق للبحر سباطة وليونة، كما يرى حازم القرطاجني.

وإذا مضينا إلى مولديات أخرى، وجدنا هذه الظاهرة حاضرة مع جميع البحور الشعرية التي نظم فيها الشعراء. وهو ما سنتأكد منه مع نماذج من مولديات لشعراء آخرين. على أن نقتصر على

عدد قليل من الأبيات، مع العدول عن التفاصيل المتبعة في التعليق على مولدية أحمد بن عبد المنان، تفاديا للتكرار والإطالة.

فعن مملكة غرناطة، نقتطع من مولدية ابن زمرك –الهمزية– قوله :[1]

زَارَ الخَيَـالُ بِأَيْمَـنَ الـزَّوْرَاءِ   فَجَـلاَ سَنَـاهُ غَيَاهِـبَ الظَّلْمَـاءِ
مُتْفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ مُتْفَاعِـلُنْ   مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ مُتْفَاعِـلْ
وَسَـرَى مَـعَ النسمـات يسحـبُ ذيلَـهُ   فَأَتَـتْ تَنِـمُّ بعنـبرٍ وكِبَـاءِ
متَفَـاعلن متَفَـاعلن متَفَـاعلن   متَفَـاعلن متَفَـاعلن متَفَاعِـلْ
هـذا ومـا شـيءٌ أَلَـذُّ مـن المُنَـى   إلاّ زِيَارَتُـهُ مـع الإِغْفَـاءِ
متْفـاعلن متْفـاعلن متَفـاعلن   متَفـاعلن متَفـاعلن متْفاعـلْ
بِتْـنَا خَيَالَيْـنِ التَحَفْـنَا بالضَنَـى   وَالسُقْـمِ مَـا نَخْشَـى مـن الرُقَبَـاءِ
متْفـاعلن متْفـاعلن متْفـاعلن   متَفـاعلن متْفـاعلن متَفاعـلْ
حَتَّـى أَفَـاقَ الصُبْـحُ مـن غَمَرَاتِـهِ   وَتَجَاذَبَـتْ أَيْـدِي النَسِيـمِ رِدَائِـي
متْفـاعلن متْفـاعلن متَفـاعلن   متَفـاعلن متْفـاعلن متَفاعـلْ

فالقصيدة من بحر الكامل، وتفعيلاته في صورته النظرية التامة، هي:

مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ   مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ مُتَفَـاعِلُنْ

وما يلاحظ على المقطوعة من الناحية العروضية، دخول زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك من التفعيلة[2]، فتصير (متْفاعلن). وهو ما نسجله في البيت الأول مع التفعيلة الأولى من المصراع الأول. وفي البيت الثالث مع تفعيلتي حشو المصراع الأول، وكذا أول تفعيلة من المصراع الثاني. ثم في كافة تفعيلات البيت الرابع، ما عدا الواقعة في الضرب. أما في البيت الأخير فالإضمار واقع في تفعيلتي حشو المصراع الأول، والتفعيلة الثانية من المصراع الثاني.

وفي هذه المقطوعة– إلى جانب الزحاف– علة القطع، وهي حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله[3]. فتصير (متفاعلن) بعد القطع (متَفاعلْ). وهو ما نلحظه في تفعيلة الضرب من هذه الأبيات، بالإضافة إلى تلك الواقعة في عروض البيت الأول. مع الإشارة إلى أن تفعيلة الضرب في

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 362.

(2) ينظر: عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 73.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 77.

البيتين الأول والثالث، دخلهما (زحاف الإضمار + علة القطع)، وكذا تفعيلة عروض البيت الأول، لتوافق الضرب بسبب وجود التصريع.

ويتكون هذا البحر من ثلاثين مقطعا، منها ثمانية عشرة (18) قصيرة، واثني عشرة (12) طويلة. لكن حينما نتأمل نسب حضورهما في النص، فإننا نجد اختلافا بدرجات متفاوتة من بيت إلى آخر، وبالدرجة التي تنحرف، وبزاوية واسعة عن طبيعة إيقاع هذا البحر، الذي يوصف بالخفة، لتفوق مقاطعه القصيرة. ونثبت هذه النسب وفق ترتيب الأبيات كما يلي:

(15طويلة- 10قصيرة)، (12ط- 17ق)، (16ط- 09ق)، (17ط- 07ق)، (15ط- 11ق).

فباستثناء البيت الثاني، نجد أن باقي الأبيات تتفوق فيها المقاطع الطويلة على القصيرة، وهي التي توفر صفة الثقل والبطء للوزن. ولو استخرجنا المعدل العام لنسبة التردد في المقاطع الطويلة والقصيرة، لوجدناها (15طويلة في مقابل ما يقارب 11 قصيرة). وهذا يعني تعطيل واضح لحركة الإيقاع داخل هذه المقطوعة بالدرجة التي يستدعيها الموقف النفسي. وكأننا بالشاعر يسعى إلى تعطيل الزمن للاستمتاع بلحظات الأنس في حضور طيف الحبيبة.

ومن الإمارة الزيانية، نمثل بنموذج للثغري التلمسانى، حيث يقول من قصيدته "اللامية" :[1]

أُسَائِلُ عَن نَجْدٍ ودَمْعِيَ سَائِلُ   وَبَيْنَ صَبَا نَجْدٍ وَشَوْقِي رَسَائِلُ

فَعول مفاعيلن فعول مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

وَلِي عِنْدَهُمْ مِن صِدْقِ وُدِي وَسَائِلُ   وَحَاشَى لَدَيْهِمْ أَنْ تَخِيبَ الوَسَائِلُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

نَعَمْ لِي ذُنُوبٌ كُلَمَا رُمْتُ عَزْمَةً   يُشَاغِلُنِي فِيهَا عَنِ السَيْرِ شَاغِلُ

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن   فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن

ألاَ إِنَّمَا كَفَّتْ خُطَايَ عَنِ السُرَى   أَكُفُ الخَطَايَا والزَمَانُ المُمَاطِلُ

فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

وما يسجل، هو دخول زحاف "القبض" على كلا التفعيلتين: (فعولن) و(مفاعيلن)، وهو " حذف خامس التفعيلة متى كان ساكنا وثاني سبب ".[2] فتصير التفعيلتان بعد القبض: (فعول) و(مفاعلن). وهو ما نسجله في تفعيلة (مفاعلن) في كل من العروض والضرب مع جميع الأبيات. أما

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 68.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 74.

بالنسبة لتفعيلة (فعولن) فجاءت في البيت الأول مقبوضة باستثناء تلك التي في آخر حشو المصراع الثاني . كما أنها مقبوضة في بداية المصراع الثاني من البيت الثالث، وكذا في نهاية حشو المصراع الأول من البيت الأخير .

أما عن الإمارة الحفصية، فنستدل بأبيات من مولدية للشاعر ابن الخلوف، منها قوله:[1]

نَـــارُ شَوْقِـــي وَهَـــوْلُ يَـــوْمِ بِعَـــادِي	شَيَّبَـــا فِي الهَـــوَى رَضِيـــعَ فُـــؤَادِي
فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَعِلاَتُـــن	فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَعِلاَتُـــن
إِنَ يَـــوْمَ البِعَـــادِ يَـــوْمٌ طَوِيـــلٌ	قَـصَّـــرَ اللهُ عُـمْـــرَ يَـــوْمِ البِعَـــادِ
فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَـــاعِلاَتُن	فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَـــاعِلاَتُن
فَـرِيَـــا رَائِـــدَ الهَنَـــا فَبِقَلْبِـــي	لَفَـحَـــاتُ حَـــرْبُ دَاحِـــسَ الأَنْـــكَادِ
فَعِلاتـــن مُـــتَفْعِلن فَعِلاَتُـــن	فعلاتـــن مُـــتَفْعِلن فَعْلاَتُـــن
أَقْطَـــعُ اللَيْـــلَ والنَهَـــارَ كَئِيبـــًا	بَيْـــنَ شَـــوْقٍ مُبَـــرِّحٍ وَسُهَـــادِي
فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَعِلاَتُـــن	فَـــاعلاتن مُـــتَفْعِلن فَعِلاَتُـــن

وهي من بحر الخفيف وتفعيلاته:

فَـــاعلاتن مُسْـــتَفْعِلن فَـــاعِلاَتُن	فَـــاعلاتن مُسْـــتَفْعِلن فَـــاعِلاَتُن

وقد لحق تفعيلات هذا البحر في هذا النموذج، زحاف "الخبن"، وكذا، علة "التشعيث"، وهي "حذف أول أو ثاني الوتد المجموع" .[2] فتفعيلتا (فاعلاتن) و (مستفعلن) تصيران بعد الخبن (فعِلاتن)، و(مُتَفعِلُنْ) وهو ما يتجسد مع التفعيلتين الأخيرتين في مصراعي البيت الأول. ثم في (مستفعلن) من البيت الثاني. أما البيت الثالث فكل تفعيلاته مخبونة، ما عدا الأخيرة.

أما عن علة التشعيث، فواقعة في تفعيلة الضرب من البيت الثالث، حيث جاءت (فَعْلاَتُن) بدل (فَاعِلاَتُنْ). كما كانت تفعيلات البيت الأخير مخبونة إلا في مطلع المصراعين

فمن خلال النماذج المتقدمة، والموزعة على شعراء من الإمارات الأربع، والمنظومة على أوزان مختلفة، هي: البسيط، الكامل، الطويل، الخفيف. يكون قد تبين مدى استغلال شعراء المولديات لتقنية الزحافات والعلل في مجال تعديل إيقاع الوزن، وتطويعه للمعنى وللحالة الشعورية.

كما أن تلك التغيرات تدل دلالة واضحة على حرص الشعراء على توفير أكبر قدر ممكن من

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في خير الفرقتين، ص 429.

(2) عبد الدايم صابر، موسيقى الشعر العربي، ص 77.

التلوين الموسيقي، لكسر ثقل النمطية وملل الرتابة. فحققوا بذلك لشعرهم قيمة فنية جمالية من شأنها أن تستقطب الأسماع، وتهيئ للنفس متعة التلقي، وإن امتد النص المولدي وطال، على النحو الذي أشرنا إليه سابقا.

ب- الصوت اللغوي والتشكيل الموسيقي، (الصوامت والصوائت)

بالإضافة إلى دور الزحافات والعلل في تشكيل التلوين الموسيقي، فإن ثمة وسائل أخرى توفر هذه الخاصية، وتتمثل في الصوت اللغوي بنوعيه: الصامت والصائت، فإذا انطلقنا من المستوى الصوتي والموسيقي للشعر، بدا لنا البيت الشعري مجموعة من الأصوات المتكررة، عبر نظام معين، تتجسد عروضيا فيما يعرف بالحركات والسكنات التي تتوالى عل امتداد البيت، وفق ترتيب خاص يقتضيه الوزن الشعري. ومن هنا، فإن الصوت اللغوي بنوعيه يصبح ذا أهمية واضحة. بل يغدو –على الأصح- جوهر العملية الشعرية؛ إذ بواسطته يتشكل الإيقاع الذي يقترن أساسا بالحركة، والذي هو –على حد تعبير عبد الرحمن تيبرماسين- " الفاعلية التي تمنح الحياة للمعطى اللغوي الذي يكون البيت الشعري، وتألف صورته المتحركة النابضة بالحيوية الناشرة للإحساس، المبرزة للأجسام المعنوية المجردة، الباعثة للحياة بمختلف ألوانها وأشكالها المشخصة لعواطفها"[1]. فالإيقاع هو المسؤول على تشكيل صورة الوزن الموسيقية، وهو بدوره محكوم بكيفية توزيع الصوت اللغوي. ومن هنا تبرز أهمية وخطورة الإيقاع، ومن خلاله، الصوت بمكوّنيه الصامت و الصائت؛ فالصوامت التي هي الحروف المكونة لمفردات الشعر، تحل محل حروف التفعيلات، وهي - بما تمتاز به من صفات وخصائص صوتية- تعد أداة فاعلة في تحقيق التنوع والثراء الموسيقي. فمن المعلوم أن لكل حرف نغما صوتيا، يحمل صفات معينة تتحدد انطلاقا من كيفية النطق به، وموضع المخرج، وطريقة خروج الهواء. وعلى هذا الأساس أقام اللغويون وعلماء الأصوات تصنيفاتهم للحروف، من حيث الجهر والهمس، الشدة والرخاوة، مستوى علو الصوت وخفوته، ودرجة وضوحه في السمع. وبهذا، فالحروف، فئات وأصناف، تتمايز بما تحتويه من صفات. وينبني على هذا ، أن لها خصائص صوتية موسيقية تتصل بدلالات معينة وفي وسع الشاعر أن يتحكم من خلالها في إيقاعه الشعري، بالكيفية التي تخدم المعنى. إذ تتيح له أن يعلو وينزل بمستوى الإيقاع، أو أن يمد أو يقلص في زمنه، فليست كل الصوامت متساوية في زمن النطق. وقد تقدم مثلا أن أشباه الصوائت (الميم، والنون، واللام، والراء) تكاد تعادل –زمنيا- الصائت الطويل. ومن هنا تتحدد أهمية الحروف كأداة هامة في عملية التشكيل الموسيقي، الذي لا يتم بصورة منفصلة عن

(1) تيبيرماسين عبد الرحمن، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط1، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص100 .

المعنى والشعور، ذلك أن "الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقى، وينوع معاني الإيحاء الموسيقي في الوزن الواحد". [1]

أما الصوائت، فهي ما يعرف في اللغة العربية بالحركات، وهي على نوعين: القصيرة، وتتمثل في (الفتحة والكسرة والضمة). والطويلة وهي: (الألف والياء والواو). والفرق بينهما يتعلق بزمن النطق، إذ تستغرق حركات المد الطويلة عند النطق بها ضعف زمن الحركات القصيرة [2]. أي إن الطويلة تقترن بالبطء، في حين تمتاز القصيرة بالخفة والسرعة. وهذا يعني أن لهذه الحركات فاعلية كبيرة في ضبط إيقاع الشعر، فالأولى، تنتج إيقاعا بطيئا ثقيلا ممتدا. أما الثانية، فتُشيع إيقاعا خفيفا سريعا. وعلى هذا، يمكن –بواسطة الصوائت– خلق تشكيلات موسيقية متنوعة داخل البحر الواحد. فإذا ربطنا هذه الخصائص الموسيقية بالمعنى، استقام لنا القول بأن للصوائت دورها الجوهري في أداء المعنى، ومسايرة حركة النفس. وأمكننا الزعم –بعد ذلك– أن لكل نوع منها علاقة بحالة شعورية أو نفسية معينة. فهل لهذا الحكم ما يدعمه في واقع النص المولدي؟

إن القصيدة المولدية متعددة الموضوعات، وهي وإن كانت تمتلك اتصالا شعوريا أو نفسيا يؤلف بين موضوعاتها، ويجعل من تلك المقدمات وسائل فنية تتضافر فيما بينها لخدمة الغرض الرئيس. فإن نوعا من الحدود الشفيفة تظل تحفظ لهذه الموضوعات شيئا من التمايز، ويظل لكل منهما لون من التجربة والمشاعر والرؤى. وستكون تموجات النفس ودرجات الانفعال وطبيعة الشعور في الطلل مثلا مختلفة عنها في مقطع الرحلة إلى البقاع المقدسة. وفي الغزل غير ما نجده في تعداد الذنوب، وزجر النفس، أو في مقدمة الشباب والشيب. ومن شأن هذا التمايز أن يكون حاضرا أيضا بين المقدمات والموضوع الرئيس، ثم الموضوع الثانوي، وهكذا.

على أن كل تلك الوحدات تظل ظلالا متنوعة، لكن داخل إطار التوحُّد. وإذا كان الإيقاع في الشعر صدى لحركة النفس، فبكل تأكيد أن الشاعر سيكون حريصا على توفير هذا التناغم والانسجام، وسيعمل على تحقيق هذا التوازن بأدواته الكثيرة والمتنوعة، والتي منها الحركات، أو الصوائت.

فحينما نعود إلى مولدية الشاعر أبي حمو موسى الزياني "البائية " نجده يستهل ببيت غزلي يميزه الإيقاع البطيء قائلا: [3]

---

(1) هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 464.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص158.

(3) ابن خلدون يحي، بغية الرواد، ج2، ص137.

هـــوَيْنَا الظــبَـا وألِفــنا الظُّـبَـا وكـم مـــن فـــؤادٍ إليهـا صَبَـا

فالملاحظ أن كل مفردات البيت، ما عدا (كم: الخبرية) تحتوي حركة مدٍّ طويلة هي (الألف)، فقد ترددت سبع مرات والمعلوم أنها تمتاز بصفة الطول والامتداد الزمني، باعتبارها أولا من الصوائت الطويلة، ثم لأنها تنفرد بخصوصية ضمن هذه الصوائت، بحيث تستغرق عند النطق بها مدة زمنية أطول. فهي كما يذكر إبراهيم أنيس أكثر اتساعا من أختيها [1].

وهي داخل هذا السياق، تتسع لإخراج عبوءة الحنين وآهاته. كما أنها توفّر بطءا يلائم إيقاع الاسترجاع والتأمل لدى المحب.

وسيكتفي أبوحمو بهذا البيت في استهلاله، ليتحول مباشرة إلى حديث الشيب، فيصاحب هذا التحوُّل تغيُّرٌ محسوس في حركة الإيقاع، حيث يصير أكثر سرعة، بالكيفية التي تنسجم وطبيعة السياق، يقول في أول البيت من هذا المقطع: [2]

إلى أَنْ بَـدَا الشَيْــبُ فِـي مِفْـرَقِــي وأَجْرَيْـــتُ مِـــنْ خَيْلِــهِ أَشْهَبَــا

فالشاعر يحدثنا عن الشيب وكأنه حلَّ بحياته فجأة، وهو في الشطر الثاني- خاصة- يشير إلى تسارع الزمن. وقد اختار من المفردات ما يؤدي المعنى، ومنها: (أجريت، والخيل). ولأن عناصر الشعر لا تشتغل معزولة عن بعضها البعض، بل تتضافر وتتكامل، فإنه حرص على أن يضبط الإيقاع بالدرجة التي تمكنه من مسايرة طبيعة المعنى والشعور . ومن علامات ذلك أننا حينما نتأمل لغة البيت -من حيث الصوائت- نجد تراجعا واضحا في كمّ التردد للصائت الطويل. وهو ما يفسح المجال لانطلاق الحركة، وتزايد السرعة على مستوى الإيقاع. وقد تقلص عدد هذه الصوائت الطويلة من (سبعة) في البيت الأول، إلى (أربعة) في هذا البيت.

وحينما نمضي إلى الموضوع الرئيس من هذه القصيدة، سنلتقي بهذا الإيقاع السريع في مقام السرد التاريخي، المتضمن لمعجزات الرسول(ﷺ)، حيث يقول: [3]

وَحَــنَّ لَــهُ الجِــذعُ مستــوحِشاً وكلَّمَـــهُ الظَّبْـــيُ مستغربَـــا
وشَــقَّ لَــه البـدرُ عند التَّمَـــامِ وردَّتْ لَـــه الشمــسُ أن تَغربَـــا
وأسْــرَى بــه ليــلةَ الارتقـا إلى قَــاب قوســينِ أو اقربَـا

---

(1) ينظر: أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص117.
(2) ابن خلدون، بغية الرواد، ج2، ص 137.
(3) المصدر نفسه، ص 139.

وكـــم معجـــزاتٍ لخـــيرِ الـــورَى		تجـــلُ عـــن الوصـــفِ أن تُحْسَبَـــا

ثم تتغير حركة الإيقاع بعد هذا البيت الأخير مباشرة، حينما يتحول الشاعر إلى مقام المناجاة، مكررا أداة النداء في خطابه الموجه إلى المصطفى(ﷺ)، قائلا: (1)

فيَـا سَيِّـدًا قـد حبـاهُ الإلـهُ		علـى الخَلْـقِ طُـرًّا بمـا قـد حبـَا
ويـا مـن سَمَـا قـدرُه رفعـةً		ويـا مـن عـلاً في العُـلا مَنْصِبَـا
يخُصُّـكَ موسـى بـأزكَى سـلامٍ		يـروقُ النُّفـوسَ كنـشرِ الكبَـا
ومسـكٌ فتـيقٌ، وزَهـرٌ أنـيقٌ		بـروضٍ شَـرِيقٍ، حـوتْـهُ الـرُّبَى

وقد قصدت إلى التسوية بين النموذجين من حيث عدد الأبيات، حتى تستقيم الموازنة على مستوى الإيقاع. فبإحصاء الحركات الطويلة فيهما، تبيَّن أن عددها في النموذج الأول: عشر (10) حركات. في مقابل هذا الأخير الذي احتوى منها: ثلاث وعشرين (23) حركة.

وهذا يعني أن سياق السرد التاريخي تميز بالإيقاع السريع. وربما ما يفسر ذلك، هو أن مادته حاضرة في ذهن الشاعر. فلا يحتاج في أدائها والتعبير عنها لفسحة التفكير والرَّويَّة، بل ربما كانت السرعة هي الإحساس المسيطر عليه، سعيا إلى سرد ما أمكنه من هذه الإشارات التاريخية. خاصة أنها من الوفرة بحيث لا يمكن استقصاؤها.

أما سياق المناجاة، فإنه يمثل لحظة هدوء وأمن وخشوع وأناة، تستشعرها النفس وهي في كنف الرحاب المقدس، وفي اتصال روحي مع شفيع الخلق. وهذا ما يستدعي إيقاعا بطيئا يتناغم وطبيعة هذه الحالة الشعورية. وهو ما وفرته الزيادة الملحوظة للصوائت الطويلة في النموذج الثاني، والتي جاوزت ضعف ما هو موجود في مقام السرد.

ومع الشاعر ابن الخلوف، تتأكد أيضا ثنائية السرعة والبطء في الإيقاع بين مقطع السرد المتتابع لمعجزات الرسول (ﷺ)، وسياق المناجاة. يقول مناجيا الحبيب، الذي هو في الواقع رمز لشخص الرسول(ﷺ): (2)

يا أهـلَ وُدّي وأحـبَابي ومـن بهِـمُ		طَـاب السمـاعُ ولـذَّ القـالُ والقـيلُ
انتـم حيـاتي وإيناسِي ومـطلبِـي		وأنتـمُ القصـدُ والمأمـولُ والسُّـولُ
غِبتمْ فغابَتْ تمـاثيلُ الجمـَالِ، ولـو		لُحْـتُمْ لقامـتْ بكـم تلـكَ التمـاثيلُ

---

(1) المصدر السابق، ص 139.

(2) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 83.

وكيفَ أكحلُ جفني بالمنَامِ، وما مسافةُ البعدِ فيما بيننا ميلُ

ميلوا بعطفٍ على مضناكُمُ، وصلوا حبلَ اتصالِي، فأنتم أغصنٌ ميلوا

يَا بَارقًا من ثَنِيَاتِ العقيقِ أضا كَيْمَا يُحاكِي ثغورًا حشوُهَا لولُها

فالملاحظ على لغة هذه الأبيات، هو حضور حركات المد الطويلة بشكل لافت للانتباه، بحيث قُدِّر عددها بثمان وأربعين (48) حركة، موزعة على ستة (06) أبيات، أي بمعدل ثماني (08) حركات لكل بيت. وهي نسبة مرتفعة تفي بتحقيق صفة الثقل والبطء في حركة الإيقاع؛ فإذا كانت كل حركة طويلة تعادل في زمن النطق بها ضعف الحركة القصيرة، فلنا أن نتصور حجم الزمن الذي تستغرقه ثماني حركات داخل البيت الواحد. وفي هذا البطء -بلا شك- ما ينسجم وطبيعة الموقف النفسي. والشاعر يتوجه بخطابه إلى حبيب من نوع خاص يستوجب عليه الوقار والاتزان والرَّوية فكان في هذا الإيقاع البطيء ما يحقق عمقا وثراء يخدم المعنى ويستجيب كثيرا لتموجات النفس ومقتضيات الموقف.

وحينما نواجه هذا المقطع بآخر من القصيدة ذاتها، يتضمن تعداد معجزات الرسول (ﷺ)، فإننا نسجل تراجعا ملحوظا في نسبة تواتر حركات المد الطويلة، تصل إلى ما دون النصف وذلك في قول الشاعر:[1]

بلَمْسِهِ الشَاةُ درَّت، وهْيَ حائلَةٌ يَا لَهُ من حَلِيبٍ فيه تَرْسِيلُ

والضَّبُّ خَاطَبَهُ بالصّدْقِ معترفًا وكان في نُطْقِهِ للهِ تَبْتِيلُ

والفَحْلُ ذَلَّ لَهُ طوعًا وكَلَّمَهُ وكان فحْلاً لَهُ بالبَأْسِ تَفْحِيلُ

وَرَدَّ لَحْظَةَ فديكٍ كيف كان كمَا أعاد شق خبيبٍ وهْوَ مفصُولُ

وَرَدَّ كف ابن عفرَا بعدما قطعَتْ بتفْلِ رِيقٍ به للملْحِ تعسيلُ

وأوقف الشمس يوم الأربعَاءَ إلَى أن وفَّتِ العِيرُ مَا قَدْ صَرَّفَ القِيلُ

فإذا أحصينا الصوائت الطويلة، وجدنا عددها في هذه الأبيات الستة: ثلاث وعشرين (23) حركة، أي ما يقارب نصف العدد المحصل عليه في النموذج السابق. وهذا يعني تصاعد سرعة الإيقاع، أو فلنقل -بالأحرى- تضاعف هذه السرعة، وذلك تماشيا مع ما تقتضيه طبيعة السرد التاريخي، كما سلف الذكر.

والملاحظ أن ثنائية هذا الإيقاع بين سرعة السرد وبطء المناجاة، تشكل سمة بارزة في المولديات.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 145.

وحينما نمضي إلى مولدية أخرى للشاعر لسان الدين بن الخطيب، سنقف على ثنائية هذا الإيقاع بين بطء المناجاة وسرعة السرد، حيث يقول مناجيا الرسول (ﷺ) مستفيدا به:[1]

يَا طَبِيبَ الذُّنُوبِ تَدْبِيرُكَ النَّا ... جِعُ فِي علّتي ضَمِينُ النَّجَاحِ
يَا مُجَلِّي العَمَى وكَافِي الدَّوَاهِي ... ومُدَاوِي المَرْضَى وآسِي الجِرَاحِ
سُدَّ بَابُ القَبُولِ دُونِي وَمَالِي ... يَا غِيَاثِي سِوَاكَ مِنْ مِفْتَاحِ

ثم يعمد بعد هذا مباشرة إلى مقام السرد، قائلا:[2]

خصَّكَ اللهُ بالكَمَالِ وزَنْدُ الكَونِ لم تَقْتَرِنْ بكفِّ اقتِدَاحِ
قَبْلَ أَنْ يُوجَدَ الوُجُودَ وأن يتحفَ بالنورِ ظلمةَ الأَشْبَاحِ

وَأَضَاءَتْ مِنْ نُورِ مِيلاَدِكَ الأَرْ ... ضُ وَهَزَّتْ لَهُ اهتزاز ارتِيَاحِ

فهذا التحول على مستوى السياق النفسي والمعنوي، صحبه تحول أيضا في الإيقاع؛ ففي حين يتباطؤ الإيقاع في مقطع المناجاة بوجود ثلاث وثلاثين (33) حركة، اي بمعدل إحدى عشر (11) حركة لكل بيت، نجده يتسارع بشكل بارز في مقطع السرد، الذي بلغ فيه عدد هذه الحركات ثلاث عشرة (13) حركة فقط، فيكون قد تخفف بما يساوي عشرين (20) حركة طويلة، مقارنة بنظيره . ويمكن أن نلاحظ أن مجموع ما احتواه هذا الأخير من حركات طويلة يكاد يتساوى مع ما احتواه البيت الواحد من النموذج الأول.

وينبغي أن نلاحظ أن تغير حركة الإيقاع لا تقترن فقط بالانتقال من موضوع إلى موضوع، بل إن الشاعر قد يحتاج إلى هذا التلوين، الموسيقي والمراوحة بين السرعة والبطء داخل الموضوع الواحد، إذا كانت الحالة الشعورية تقتضي ذلك.

ومن أمثلة ما نستدل به عن هذا الجانب، ما ورد في مقدمة الشباب والشيب من مولدية الشاعر أبي عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي . فهو يبدا هذه المقدمة بإيقاع بطيء يترجم من خلاله حركة النفس في حالة التأمل والمواجهة، وهي تراقب ما طرا على المظهر من تبدُّل:[3]

أَأَصْبُو ورَاسِي بالمشيبِ غَدَا حَالِ ... وَحَالٌ لذاك الشيْبِ لَمَّا بدا حالي
وكيف لِمِثْلِي بالتَّصابي وبالهوى ... وَهَل للتَّصَابي أن يَمُرَّ على بَالِي
وعنّي شبابي قد تَوَلّى وقد مَضى ... فَقَلْبي منه لا هَنِيءٌ ولا سَالِي

---

(1) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(2) المصدر نفسه، ص 391.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 139.

عَـلاَ مفرَقـي جيشُ المَشِيبِ فهـا أنــا جَديـدُ شَـبَابي مُـذْ أَلَـمَّ بـهِ بَالِــي
نَفَـائِسُ أَنْفَـاسِ الشَـبَابِ قَـدِ انقضَـتْ ومـالي مـن بَعْـدِ الشَـبيبَةِ مـن مَــالِ
ونَـادَى لِسَـانُ الحَـالِ شَمّـرْ إلى متَـى تُـرَى غـير نَـاسٍ للتَّصَـابي ولا قَالِــي

فالقارئ لهذه الأبيات من جهة المعنى، يتحسس نفسًا مثقلة بالحسرة والهموم والأحزان. ومن هنا كان من الطبيعي أن نتوقع ثقلا وبطءا على مستوى الإيقاع، باعتباره أحد أهم الأدوات الفنية التي يتوسل بها الشاعر في أداء المعنى. وهو ما نلاحظه بالفعل على هذه المقطوعة التي تبدو -بدورها- مثقلة بهذا الكم الكبير من حركات المد الطويلة التي تعمر مفرداتها بشكل بارز، إذ احتوت في مجموعها ستين (60) حركة طويلة، موزعة على ستة (06) أبيات، أي بمعدل عشرة (10) حركات لكل بيت. وهو معدل مرتفع من شأنه أن يشيع بطءا محسوسا في الإيقاع، بالكيفية التي تجعله أكثر تجاوبا مع طبيعة المعنى والشعور.

وإذا عاودنا التأمل في لغة هذا النص من زاوية نوع الحركة، وجدنا تواترا ملحوظا للكسرة الطويلة (الياء). فإذا صح الزعم بأن الكَسرة تفيد في الانكسار، أمكننا القول -عندها- إن الشاعر قد وفق موسيقيا إلى حد كبير في مسايرة حركة الشعور، والتعبير عن ظلال النفس وأجوائها.

هذا عن القسم الهادئ البطيء الذي ميز الأبيات الأولى من مقدمة الشباب والشيب. أما الأبيات التي تعقبها في هذا الموضوع دائما، فتتضمن تحولا من جهة المعنى ، وكذا الحالة الشعورية. فبعد أن تيقن الشاعر من حلول الشيب، الذي يمثل بالنسبة له ناقوس الخطر، استشعر خوفا وقلقا على مصيره، وأدرك أن فسحة العمر المتبقية قليلة، وبالتالي عليه أن يسارع في إصلاح الحال. وهو ما استدعى إيقاعا سريعا ينسجم وهذه الحركة. يقول : [1]

فَـحَرَمت سـُلواني وَحُزْنِـي أبَحـتُـهُ وقـلتُ لِنَفْسِـي قـد دَنَـا عنـك ترحـالي
فجـدّي بحـزمٍ في نَجَاتِـكِ وانظـرِي بعــزمٍ لِمَـا فيـه الصـلاحُ لأَحـوالي
ألاَ فـارحَلِي قصـداً لِـطَيْبَتَا وانزلـي بهَـا قَبْـلَ أَنْ اقضـي وترفـع أعمــالي
تَقـدَّمَ أقــوامٌ لتقبـيلِ تـربِــهَا وَأصْـبَحتَ تسـعَى في عنـاءٍ وتضــلالِ
أمـن بـعدِ أنسٍ كـان لـي بجوارِهــا فَأبْلِسْــتَ يـا ويحـي لسـيِّءِ افعالــي
تَرَفَّـقْ خَلِيــلَيَّ إن أنسًــا فقـدتُـهُ جَـدِيرٌ بـأن أبكـي عليـهِ ويبكـي لــي

حيث عبرت هذه الأبيات عن رد فعل الشاعر السريع إزاء صدمة الشيب. وقد صاحب ذلك تسارع نسبي من جهة الإيقاع على ما كان عليه، إذ تخفف ضمن مجموع هذه الأبيات، من الحركات الطويلة

(1) المصدر السابق، ص 140.

بما يقدر بتسع عشرة (19) حركة، حيث احتوت هذه الأخيرة واحدا وأربعين (41) حركة، في مقابل ستين (60) حركة في المجموعة الأولى. وكأننا بالشاعر من خلال هذا التحول إلى السرعة، يستحث الخطى لأجل تدارك ما فات. فكان الإيقاع -بهذا- صدى لهذه النفس القلقة التي تحاول أن تسابق الزمن، لإعداد زاد الآخرة.

وإلى هنا، يتبين بوضوح مدى تطويع الشعراء للإيقاع كي يكون خادما للمعنى، متناغما مع حركة النفس. وكيف أتاحت لهم هذه الوسيلة -الصوائت- إمكانية التحكم في الإيقاع، وإحداث التلوين الموسيقي الضروري داخل الوزن الشعري، ليكون أكثر تجاوب مع المعنى.

والملاحظ أن الحركات الطويلة، وإن تأرجحت من حيث نسبة التواتر داخل القصيدة المولدية، بين مقطع وآخر، أو بين سياق نفسي ومعنوي وآخر فإن الملاحظة التي يخرج بها دارس هذا الشعر، هي أن هذا النوع من الحركات يسجل حضورا لافتا للانتباه داخل النص المولدي. فما تفسير هذا الحضور؟.

لا شك أن لهذه الظاهرة صلة بالمعنى، أو بمضمون المولدية، وطبيعة التجربة فيها. فالذي سيطر على نسقها العام هو توجيه الخطاب إلى البعيد، أو الثنائيات بعامة، سواء في خطاب الغزل، وهو في المولدية غزل صوفي، وحب محمدي. أو في خطاب الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة. أو في سياق النجوى ونداء الاستغاثة والتشفع. أو في مقام الدعاء والتضرع إلى الله، ومعانقة الأمل في الخلاص. فكل هذه المضامين التي تشغل المساحة الأكبر في فضاء المولدية، تصب في محور مخاطبة النائيات. وقد تقدم في أكثر من موضع داخل هذه الدراسة، أن الشعور بهَمّ المسافة، هو شعور لا يفارق شاعر المولديات، وهو مبثوث في جل هذه القصائد. ففي هذا البعد الفاصل بين الذات الشاعرة ومصب الحنين الرسول (ﷺ)، أو الذات الإلهية، أو البقاع المقدسة، ما يفسر شيوع حركات المد الطويلة. وهذا يسلمنا إلى نتيجة مفادها أن النص المولدي - وإن تأرجحت فيه حركة الإيقاع بين الخفة والثقل -فإنه يميل أكثر إلى الإيقاع البطيء.

ومما هو جدير بالملاحظة أيضا، هو أن "الألف" يعد أكثر الصوائت الطويلة تواترا، لاسيما في تلك المقاطع التي تتجه في الخطاب الشعري ، من الشاعر إلى الرسول (ﷺ)، أو إلى الله. وهو ما نؤكده مثلا بنموذج لابن الخلوف، حيث يقول متضرعا إلى الله:[1]

فيـا ربُّ، يـا الله يـا سـامع الدعـا ... اقـل عثـرة الجـاني وسـامح تكـرمـا

ويـا رب يـا الله كـن لـي ولا تكـن ... علـيَّ إذا ضـاق الفضـاء وأظلـمـا

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 346.

يـا ربُّ كـن عـوني إذا دعـي الـورَى فإمَّـا إلى عُـدنٍ وإمَّـا جهنَّـمَا
ويـا ربُّ وفـق واسـتجب وتولـنّي برحمَتِـكَ العُظْـمَى، ووفـقْ لأسْلَمَا

ومنه قول ابن زمرك مستشفعا متوسلا بالرسول [1] :

فيَا مولِيَ الرُّحْمَى ويـا مُذهِبَ العَمَى ويـا منْجِيَ الغرْقَى وَيـا منقذَ العَانِي
بَسَطْتُ يد المحتَاجِ يَـا خَيْرَرَاحِـمٍ وَذَنْبِـي الجَـانِي إلى موقـف الجَـانِي
وَسِيـلَتِي العُظْـمَى شَفَاعَتُكَ التِي يلُـوذُ بِهَـا عيسَى وَمُوسَى بـن عمـرَانِ

ففي النموذج الأول ترددت الحركات الطويلة ثلاثين مرة (30)، استأثرت الألف بنسبة تردد بلغت ستا وعشرين مرة (26). أما في أبيات ابن زمرك فبلغت سبعا وعشرين مرة (27)، حازت منها الألف إحدى وعشرين مرة (21). وهذا يكشف عن نسبة تواتر عالية للألف قياسا بأختيها (الياء، والواو). حتى وإن عرفنا أن حضور الفتحة بقسميها : (الطويلة والقصيرة) في اللغة العربية يفوق معدل حضور كل من (الكسرة والضمة). لأن هذه النسب في النموذجين تكشف عن غلبة فائقة للألف. وتفسيره، أن هذه الحركة –بما تمتاز به من خاصية صوتية، ممثلة في الطول والامتداد والانتشار الصوتي [2]– تعد أكثر توافقا ودقة في مخاطبة النائيات. ثم إنها تتسع بفضل هذه الخاصية لاحتواء الهم الذاتي، والبوح بكوامن النفس. كما أنها من جهة ثانية أكثر قدرة على حمل الخطاب من الأدنى إلى الأعلى؛ أي من الشاعر إلى الذات العلية، أو إلى الذات المحمدية. فهي بفضل ما تمتاز به من جهة كيفية صدور الصوت، وانطلاقه، ودرجة امتداده وقوته، عبر خط تصاعدي إلى أعلى، تغدو مناسبة تماما لحمل الخطاب إلى هذا العالم الفوقي.

وإذا كان قد تحدد دور الصوت اللغوي في تشكيل موسيقى الشعر، وخاصة من ناحية التحكم في الإيقاع وتوفير خاصية التلوين. فإن هناك مستوى آخر له أهميته أيضا في إثراء العنصر النغمي وإمداده بشيء من التنوع، تصنعه الكلمة، سواء في صورتها المفردة أو المركبة. ويتعلق تحديدا بالبديع ودوره في التشكيل الموسيقي.

جـ- موسيقى الكلمة

سيتناول هذا العنصر بالدراسة تلك المفردات التي تجمع بينها علاقة صوتية، كالتجانس بين مكوناتها الصوتية على مستوى الصوامت والصوائت، وطريقة ترتيبها. أو ما يجمع بينها من توافق

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 495.
(2) ينظر: ابراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 116.

عروضي، يشكل منها إيقاعات متناسبة متجانسة. وهذا ما يحقق ثراء موسيقيا، وتطريبا يستأثر بالأسماع. بالإضافة إلى دور هذا التجانس في خلق طاقات تعبيرية هائلة تسعف الشاعر في أداء المعنى وتعميقه.

وتقودنا دراسة الكلمة من هذه الناحية إلى الوقوف عند الظاهرة البديعية، ومحاولة الكشف عن وظيفتها الفنية الجمالية، من زاوية ما تنتجه من قيم موسيقية، لها دورها الفاعل في احتواء التجربة من جهة، وإثارة الانفعال لدى المتلقي، من جهة ثانية.

وقد تقدم أن الألوان البديعية من الكثرة والتعدد بحيث لا يمكن استقصاؤها جميعا. وهو ما يدعونا إلى ضرورة الاقتصار على تلك التي تنطوي على عنصر المشاكلة الصوتية، مما يصنف ضمن المحسنات اللفظية، على اعتبار صلتها القوية بالجانب التنغيمي.

وبمعاينة النصوص المولدية، تبين أن أكثر هذه الألوان البديعية حضورا، هي: التجنيس، الترديد، التصريع، التصدير، الترصيع، المماثلة، التكرار.

على أن هذا الأخير، يصح أن يطلق على كل هذه المصطلحات البديعية، على أساس أنها ضرب من التكرار وفق تشكيل معين.

تشكيل التجنيس

الجناس من أكثر الألوان البديعية أهمية في مجال التشكيل الموسيقي والمعنوي على السواء، إذ يحقق لهما قدرا كبيرا من الثراء والخصوبة، من حيث كونه مجانسة صوتية بين كلمتين، مع اختلاف في المعنى. وقد سبق الحديث في قسم الصورة البديعية عن وظيفته الفنية والجمالية. والذي يمكن التذكير به في هذا الموضع، أن أهمية الجناس الأولى – بحكم أنه بديع لفظي- تكمن في القيمة النغمية الحاصلة من التشابه بين الكلمتين على مستوى الحرف والحركة، بكيفية معينة توفر خاصية التناسب، فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة، تأسر النفس وتستأثر بالسماع، " فالكلمتان المتجانستان تجانسا تاما، هما في الواقع إيقاعان موسيقيان تردّدا في مساحة البيت الشعري... وكذا الكلمتان المتجانسان تجانسا ناقصا، فالنقص في الجناس الناقص يلبّي حاجة النفس إلى الإيقاع المتباين، كما يلبّي الجناس التام حاجتهما إلى الإيقاع الواحد المتكرر". [1]

أما القيمة الجمالية التأثيرية للجناس، فمزدوجة، بحيث تتحقق متعة التلقي على مستويين: على مستوى العقل، انطلاقا من إدراك المعنى المختلف الصادر من صوت مؤتلف. وكذا عن طريق

(1) سلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1986، ص 82.

الحواس بفعل عنصر التطريب، الحاصل من التناسب الصوتي.

وإذا كنا نعلم أن الجناس من حيث عناصر تكوينه: تام، وناقص. فإن التناسب الكلي، يكون مع النوع الأول. وبالتالي، فإن له أهميته القصوى في توفير الانسجام الموسيقي، على أن يوظف في اعتدال. فإن الإكثار منه لا شك يوقع الشاعر في ضرب من الرتابة الموسيقية، ويتحول الجناس -بالتالي- من عنصر تطريب وتنويع إلى مصدر للسآمة والملل. وهي الصورة التي لا نعثر عليها، فيما بين أيدينا من النصوص المولدية. وقد تقدم ان هذا النوع نادر الوجود. [1] ومن امثلته، قول ابن الخطيب : [2]

حَنَانَيْكُمَـا يَـا صَاحِبَـيْ بِمُغْـرَمٍ جَوَانِحُـهُ نَحْـوَ الحَجِيـجِ جَوَانِـحُ

حيث يصوّر شوقه ولهفته لزيارة البقاع المقدسة. وتجسيدا لهذا الإحساس، وتعميقا للمعنى، توسل بالجناس التام في كلمة "جوانح" التي ترددت في بداية المصراع الثاني وختامه. فَرُكنَا الجناس وإن اختلفا معنى في الظاهر، فإنهما يتوحدان على المستوى الشعوري لدى الشاعر. وفي "الجناح" ما يحقق فعل "الجنوح" نحو مصبّ الحنين.

ثم إن للمجانسة الصوتية دورها في تحقيق هذا التوحُّد. ويغدو التناسب الإيقاعي التام الحاصل من لفظتي الجناس، بخصائصهما الصوتية المتطابقة، جوهر السياق، ومصدر الإشعاع داخل البيت، بحيث يستقطب انتباه المتلقي واهتمامه.

ثم لنا أن نتأمل الجانب الهندسي – إن صح التعبير- أو، كيفية توزيع ركني الجناس داخل المصراع، فسنجد أن الفاصل بينهما، هو عبارة (نحو الحجيج)، وكأننا بالشاعر يطوّق هذا الركب بمشاعر الشوق والحنين، ويحمّله هذا الفيض العاطفي، حتى إذا ما حل بذلك الرّحاب المقدس، بثّه في كل معلم من معالمه.

وضمن هذا السياق، نورد نموذجا للثغري التلمساني، يقول فيه : [3]

سَلُوا جُفُونِي كَم أَسَلْنَـا مِـن أَدْمُـعٍ مِثْـلَ العَقِيـقِ علـى العقيـق سِجَامِ

حيث شكّل الجناس في لفظ "العقيق" موضع الجذب، وبؤرة التأثير في البيت، بفعل التناسب الإيقاعي الذي تشيعه الكلمة وذلك بصورة تكاد تكون متتالية ، إذ لا يفصل بين ركني الجناس إلا حرف الجر "على". وهو ما يشكل تكثيفا موسيقيا عاليا، يجعل المجانسة اكثر فاعلية في فرض الانتباه

---

(1) ينظر: ص 486 من هذا البحث.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 367.

(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 211.

على المتلقي، وتأدية وظيفتها الفنية والجمالية على أكمل وجه. وحتى هذا الفاصل الذي يتوسط الكلمتين، له قيمته المعنوية، من جهة أنه يشكل أداة ربط واتصال وتوحُّد بين "العقيق" الأولى التي تعني الدموع. والثانية التي تقترن بالمعلم المقدس بالحجاز. وهكذا تتحدد الوظيفة الفنية لموسيقى التجنيس، ومدى تجاوبها مع المعنى والشعور.

ومن نماذج الجناس التام أيضا، قول ابن الخلوف مادحا الرسول (ﷺ) :[1]

رَوَيْنَـــا عنـــه العُلـــومَ فَهِمْنَـــا ... أن فَهِمْنَـــا المعقُـــولَ والمنقـــولاَ

فالمجانسة قائمة بين "فهمنا" الأولى التي بمعنى الهيام، والثانية التي تفيد الفهم. وهذا على سبيل جناس التركيب المتشابه، الذي يقوم على المشابهة اللفظية والخطية بين ركنيه، على أن يكون أحدهما مفرداً، والآخر مركبا، كما في هذا البيت، فالكلمة الأولى مركبة من حرف العطف "الفاء" والفعل "همنا". أما الثانية، فمفردة، والكلمتان تشكلان جناسا تامًّا، وتطابقا صوتيا صميميا، يوفر تناسبا إيقاعيا، له قيمته الموسيقية والمعنوية داخل السياق. خاصة وأن هذا التناسب متجاور. وهو ما يوفر تركيزا وتكثيفا، من شأنه أن يستثير المتلقي، ويحيله على موضع التأثير في البيت، على النحو الذي يتحقق مع النموذج السابق. أما "أن" التي تتوسط لفظي الجناس، فلها ضرورة وقد أفادت معنى التعليل في هذا الموضع بالذات ، فَضَمِنَتْ التلاحم والتوحد بينهما، بحيث ربطت "الهيام" في "فهمنا" الأولى بعلته "الفهم" في الثانية.

أما الجناس الناقص، فيصدر عنه تناسب نسبي. وهو صور متعددة، يتحكم فيها نوع الاختلاف بين الكلمتين في الشروط الأربعة: نوع الحروف، عددها، ترتيبها، وهيأتها تبعا لحركاتها وسكناتها.

ويعد هذا التعدد في المجانسة الصوتية الناقصة مصدر تنوع وثراء موسيقي انطلاقا من اختلاف الإيقاع بدرجة ما، وبشكل معين بين لفظي الجناس، وربما عدُّ هذا الاعتبار سببا وجيها في إقبال شعراء المولديات على هذا النوع، الذي وجدوا فيه ما يلبي لهم الغاية، فنيا وجماليا، انطلاقا مما يتيح من إمكانية التنويع الصوتي، الصادر عن اختلاف في الإيقاع بين المتجانسين والذي تتحكم فيه الصوامت والصوائت، التي بدورها تتمايز من حيث خصائصها الصوتية، فمن شأنها أن تعلو أو تنزل بمستوى الصوت، أو تمدُّ فيه أو تقلِّص، وهكذا. بمعنى أن: نوعها، عددها، ترتيبها وهيئتها، داخل ركني الجناس، هو مكمن التنوع في حركة النغم. وتبعا لأي اختلاف في أمر من هذه الأمور الأربعة، تتشكل ضروب من

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 71.

الجناس. وبالتالي أنواع من المجانسة الصوتية الناقصة. وهو ما يمكن أن نستجليه من بعض الأمثلة الشعرية.

فمما ورد من الجناس الناقص في مولدية أبي حمو "البائية"، قوله:(1)

مُسِيءٌ أَلَمَّ بِذَنْبٍ أَذَمّ — وَأَجْمَعَ لَمَّا أَسَا أَن يَتُوبَا
فَكَمْ قَدْ لَهَوْتُ، وكم قد سَهَوْتُ — ولكن دعوتُ سَمِيعًا مُجِيبَا
وَزَمُّوا الحُمُولاَ وَأَمُّوا الرَّسول — فَجَابُوا السُّهُول لَهُ والسُّهُوبَا
نَبِيٌّ أَتَى رَحْمَةً للعِبَادِ — فَأَمْحَى وَأَمْحَصَ عَنَّا الذُّنُوبَا

فموسيقى الجناس في هذه الأبيات قائمة على إيقاعات متناسبة تناسبا نسبيا، لاختلاف في شرط من الشروط الأربعة المذكورة بين المتجانسين. وبالتالي، تتحدد طبيعة الإيقاع وفق نوع هذا الاختلاف.

فإذا تأملنا صور الجناس في هذا النموذج ألفيناها متعددة متباينة، وعليه، فإن هناك تنوعا نغميا، ذلك أن الإيقاع الناتج عن لفظتي: "لمّا، وألمّ" – وهو جناس ناقص- يختلف عنه في المجانسة بين: "ألمّ، وأذمّ" داخل البيت نفسه. وهو جناس غير تام، يعرف "بالمضارع"، لتقارب الحرفين المختلفين في المخرج. "فالذال"، و"اللام" كلاهما صوت أسناني(2). وهذا النوع أقرب إلى تحقيق تمام التناسب.

وفي البيت الثاني يتموقع موضع الاختلاف بين ركني الجناس في الحرف الأول: "لهوت، وسهوت" في جناس مضارع أيضا، للقرابة الموجودة بين: "اللام، والسين".(3)

ثم نلتقي في البيت الثالث مع الجناس "اللاحق". وهو الذي يتباعد فيه حرفا الاختلاف مخرجيا. وقد وقع بين: "زمّوا، وأمّوا"، وبين: "السهول، والسهوب". مع ملاحظة أن المجانسة الأولى وقع فيها الاختلاف في الحرف الأول، في حين، تعلق في الثانية بآخر حرف. وهو ما يوفر للبيت من الناحية الموسيقية تناسبا وتنوُّعًا في آن.

وفي البيت الأخير جناس لاحق أيضا بين: "امحى، وامحص"، وهو الذي تكون فيه نسبة المجانسة الصوتية اقل ، إذا ما قورن بالمضارع. فالملاحظ ان الشاعر استطاع عبر هذه المجانسات اللفظية غير التامة أن يحفظ لموسيقاه قدرا من التناسب والتنوع، بدرجات متفاوتة وبكيفية تضفي عليها وقعا جماليا تأنس له النفس، وتلتذ به الأسماع.

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص163.
(2) بشر كمال، علم الأصوات، ص183.
(3) المرجع نفسه، ص 184.

ومن أمثلة هذا التجنيس، قول ابن زمرك في أبيات متتالية من "همزيته" :[1]

رَقّتْ سَجَايَاهُ وَرَاقَتْ مُجْتَلَى ... كالنَّهرِ وَسْطَ الرَّوْضَةِ الغنَّاء
كالزَّهرِ في إيراقِهِ، والبدرِ في ... إشْراقِهِ، والزُّهْرِ في اللألاء
يا ابنَ الأُلى إجْمَالُهُمْ وجَمَالُهُمْ ... فَلَقُ الصَّبَاحِ وواكِفُ الأَنْوَاء

ففي البيت الأول، جناس ناقص بزيادة صوت بين: "رقّت، وراقت". وعلى الرغم من تطابق الحروف الثلاثة المكونة للكلمتين، إلا أن وجود صوت اللين "الألف" في الكلمة الثانية –وهو أكثر أصوات اللين طولا– قد مدّد زمن النطق بها، وأحدث تغييرا في الشكل الإيقاعي بين ركني الجناس، بما يحفظ التناسب النسبي، لا المطابقة الصوتية الصميمية. وفي البيت الثاني، جناس ناقص محرّف، لاختلاف الحركة بين طرفيه: "الزّهر، والزُّهر". والفتحة من الناحية الصوتية أطول وأوضح من الضمة[2]، وهو ما يشكل تجانسا صوتيا، مع قدر من التنوع.

ثم المجانسة بين: "إيراقه، وإشراقه"، وهي ناقصة، لاختلاف في الحرف الثاني، مع تباعد في مخرجي الصوتين: "الياء، والشين". ويعود بنا الشاعر في البيت الثالث إلى النمط الأول، أي بزيادة حرف بين: "إجمالهم، وجمالهم". ويكون بهذا قد وفر لأبياته نغما جذّابًا، يستمد جاذبيته من هذه المزاوجة بين التناسب والتلوين الإيقاعي.

وفي مجال الحديث عن الجناس الناقص، نشير إلى أن الجرجاني، قد استحس منه ما كانت الزيادة في أعقاب ركنه الثاني تحديدا. لما يهيئ للنفس من تخيُّل التناسب الصوتي التام بين المتجانسين. ولما يحمل إليها أيضا من التعجيب ونشوة الاكتشاف. يقول معقبا على بيت لأبي تمام، وآخر للبحتري، فيهما مجانسة هي على الترتيب بين: (عواص- عواصم، وقواض- قواضب): "وذلك انك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة، كالميم من عواصم، والباء من قواضب: أنها التي مضت، وقد أردت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدة، حتى إذا تمكّن في نفسك تماما، ووعى سمعك آخرها، انصرفت عن ظنّك الأول، وزلت عن الذي سبق من التخيل ، وفي ذلك ما ذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها" .[3]

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 365.

(2) أنيس إبراهيم، الأصوات اللغوية، ص 27.

(3) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص13.

ومما نمثل به عن هذا النوع، قول ابن الخلوف:[1]

أَلاَ فِي سبيلِ الحــبِّ قلبًــا وناظِــرًا تَرَكْتُهُمَــا بيـــن خـَاشٍ وخاشِــعِ
هُمَــا اقتبسَــا مــا حلَّ بي وتعاهــدا علــــى أن يكُونــاَ بيــــن دَامٍ ودامِــعِ

وقول أبي عبد الله بن أبي جمعة التلاليسي، مادحا السلطان الزياني:

لَـــــهُ تَديــــنُ البـــلادُ طُـــرًا فَـــــلاَ مَنَـــاصَ ولا مناصـــب[2]

حيث جانس بين: "خاش، وخاشع"، "دام، ودامع"، "مناص، ومناصب".

ومن أشكال موسيقى التجنيس، أن يعمد الشاعر إلى توظيف ما يعرف بجناس القلب. ويتعلق بشرط الترتيب، حيث تتطابق الحروف، لكنها تختلف في الترتيب. وهو ما يؤدي إلى اختلاف من ناحية الإيقاع. ذلك أن زمن النطق بالأصوات غير متساو. وبالتالي ، فإن أي تغيير في مواقع الأصوات داخل الكلمة، يتبعه -بالضرورة- تغيير في الصورة الإيقاعية. ومن أمثلة هذا النوع، قول لسان الدين ابن الخطيب:[3]

فَمَــاذَا عَسَــى يُثْنــِي عَلَيْــكَ مُقَصـِّــرٌ وَلَــمْ يَألُ فيــكَ الذِّكْرُ مدحًا ولا حَمْـدا

ومنه، قول الثغري التلمساني:[4]

فمَــا أُهْمِلــُوا لكــن أُمْهِلُــوا إلَــى زَمـَـانٍ يُبِيـــدُ اللــهُ فيـه الأَعَــادي

فالأصوات -كما هو واضح- متطابقة غير أنها لا تشكل إيقاعا واحدا، وإن كان فيه قدر من التناسب الصوتي. وهذا، بسبب تغير مواقع الحروف، بين طرفي الجناس: "مدحًا، وحَمْدًا". وهو نسبي أيضا في نموذج الثغري لحق صوتيْ "الهاء، والميم". أما مجانسة ابن الخطيب، فقد مسها الاختلاف في جميع حروفها.

ومما تقدم، يمكن تسجيل ملاحظة عامة بشأن موسيقى التجنيس في النص المولدي، ومفادها أن الشعراء قد عنوا كثيرا بهذه الظاهرة التي طعّموا بها شعرهم، فحققوا له كثيرا من الثراء الموسيقي،

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 348.
(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 74.
(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 476.
(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 192.

إلى درجة أن قادهم شغفهم بها أحيانا إلى تعمُّد التكلف، والإفراط في الاستعانة بها، على النحو الذي اشرت إليه في قسم الصورة البديعية.

لكن أضيف أن عنايتهم بالتجنيس، وإن كانت واسعة، فقد استأثر بها الجناس الناقص، أو غير التام. بحيث نسجل لهما حضورًا كبيرًا، في مقابل ندرة الجناس التام في هذه الأشعار. وهو ما يشي بميل هؤلاء الشعراء إلى تكثيف النغم من جهة، وتحقيق أكبر قدر من التلوين الموسيقي من جهة ثانية. وذلك بتشكيل مستويات إيقاعية متنوعة، يشيعها هذا النوع من التجنيس.

د- تشكيل الترديد

هو تكرار لفظة بعينها داخل البيت، على أن تُعَلَّقَ بمعنيين مختلفين. ويعرفه ابن رشيق بقوله: "هو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يرددها بعينها متعلقة بمعنى آخر في البيت نفسه، أو في قسيم منه". [1]

مع الإشارة إلى أن الطرف الثاني من الترديد، ينبغي الا يقع في الضرب، لأنه يصير - بذلك- تصديرا، كما سيأتي.

ويعد هذا اللون البديعي من المحسنات اللفظية التي تتعلق وظيفتها الأولى بالجانب الصوتي أو الموسيقي. وهذا انطلاقا من تطابق المكونات الصوتية لركني الترديد في كل مواصفاتها، مما ينتج عنه تناسب إيقاعي تام. وله أيضا قيمته من ناحية المعنى، فهو ضرب من التكرار الذي يولد طاقة معنوية هامة داخل السياق الشعري، بحمله الكلمة على معنيين داخل البيت الواحد، بل في المصراع الواحد -غالبا- ثم إن تأثيره الإيجابي في المعنى قد يأتي أيضا من ذلك التناسب الموسيقي المصاحب للمعنى. هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية للترديد على مستوى التلقي. فله تأثيره الذي لا ينكر، من خلال متعة الانسجام الإيقاعي الناتج عن تكرار اصوات الكلمتين في تناسق وتناسب تام. فيغدو بذلك أداة فنية هامة تسترعي اهتمام المتلقي، وتثير في نفسه نشوة السماع.

والملاحظ أن شعراء المولديات قد استهوتهم هذه الحلية البديعية، فتعلقوا بها تعلقا واضحا، يدل على ذلك، حجم توظيفهم لها، بالكيفية التي جعلت منها ظاهرة أسلوبية ميزت شعرهم. ومن نماذجها، قول عبد الله بن لسان الدين من "لاميته":

أَطَـارَ الفُؤَادَ ، فُـؤَادَ المَشُـوقِ وَأَغْرَى السُّـهَادَ بِطَـرْفٍ كَلِيـلِ

---

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 333.

ودَمْــعٍ يُســاجِلُ دمــعَ الغَمــــامِ — وَشَجْـــوِ الحمـــائمِ عنـــد الهديـــلِ
نَشَاوَى بكاسين: كأسِ الهــوَى — وكــاسٍ مــن الأمــن مثـل الشمـولِ
ديــارٌ بهــا الوحــيُ، وحــيُ السمَـا — تنــزُّلَ، أكــرمْ بــه مــن نــزُولِ
نشــدْتُكَ بالبــانِ، بَانِ الحِـمَى — وبالمـوردِ العَـذْبِ والسلســبيلِ(1)

حيث نسجل الترديد في :(الفؤاد، الدمع، الكأس، الوحي، البان). وقد حرص الشاعر - كما هو واضح- على ان يعلق الركن الثاني في كل مرة بمعنى مغاير لما تعلق به الأول. فحقق بذلك خصوبة معنوية، حيث فجّر من الكلمة الواحدة إمكانات تعبيرية متعددة. بالإضافة إلى التناسب الإيقاعي الحاصل من تردد أصوات هذه الكلمات بصورة متساوية.

ومن نماذجه أيضا، ما جاء في مولدية عبد العزيز بن أبي سلطان "القافية": (2)

مَـا في الوجُـودِ تكثُّـرٌ لمكثِّـرٍ — إنَ المكثِّرَ بالأَبَـاطِلِ يَعلقُ
فَمَتَى نظـرتُ فأنت موضـعَ نظرتِي — ومتـى نطقــتُ فبمـا يغـرك أنـطقُ
فاسلُكْ مقامـات الرجـالِ محققًـا — إن المحقــقَ شَــأْوَهُ لا يُلحــقُ
مَـزِّق حجـاب الوهـم لا تحفـلْ بـه — فالوَهـمُ يسـترُ مـا العُقُـول تحقـقُ
واقطَـع حبَـالَ علائـقٍ وعوائـقٍ — إنَ العَوائـقَ بالمَكـارمِ تُطـرقُ

ومنه قول الثغري التلمساني من "لاميته": (3)

لخيـر محَـلٍّ حلَّـهُ خـيرُ مرسَـلِ — محـلٌّ محـلَّـى بالفضَـائِلِ آهـلُ
إذَا اللهُ رَدَ الشمـسَ بعـد غُـروبهَا — إليـهِ وشـقَّ البـدْرَ، والبـدرُ كـامِلُ

ومما نستدل به من شعر ابن الخلوف، قوله: (4)

كنـزُ القنَـاعَةِ كنـزٌ لا نفـاذَ لـهُ — ومُلْكُـهُ عـزٌ أن يسـتخدمَ الخَدَمَـا
لم يخلـقِ اللهُ مـن خلـقٍ بمضيعـةٍ — فضـلاً ومـن فضلـهِ قـد أصبغَ النِّعما
يـا خَائفًـا مـن افاعي الدهـرِ تنـهشُهُ — أمـا تـرى الـدهرَ بالضـدين قـد حكمَـا
يسـتعقبُ العُسْـرَ بعـد اليُسْـرِ منكمِشًا — ويعقـبُ اليُسْـرَ بعـد العُسْـرِ مبتسـمَـا

---

(1) المقري أحمد بن محمد، نفح الطيب، ج7، ص291.
(2) المصدر نفسه، ج6، ص 115-116.
(3) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 69.
(4) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 36-37.

وقد أُخذت أبيات ابن الخلوف بصورة متتالية، كما هو ترتيبها في القصيدة، مع الإشارة إلى أن هذه المولدية، وأغلب مولدياته، مثقلة بهذا اللون البديعي.

ولعل في النماذج المتقدمة ما يفي بتأكيد مدى شيوع هذه الظاهرة البديعية، التي أشرت بداية أن الشعراء قد طعَّموا بها أسلوبهم بشكل لافت للانتباه. وتفسير هذا، هو ما ينطوي عليه الترديد من قيمة صوتية، وتجانس موسيقي، يتردد عبر محطات معينة داخل البيت، من شأنه أن يثير النشوة والمتعة في المتلقي، ويحمله على السماع. كما أن لموسيقى الترديد دورها في تسهيل عملية الإنشاد، وتوفير قدر كبير من عذوبة الترنم والتغني بهذا الشعر.

تشكيل التصدير

هو نوع من التكرار الصوتي، حاصل من ترديد كلمة مرتين، على أن تلزم في الثانية موقعا محددا في البيت، هو: (الضرب) حتى لا يكون هناك تداخل بينه وبين الترديد، أو التجنيس. وهو بحكم خصوصية هذا الموقع، له علاقة بالقافية؛ إذ يسهل استخراج قوافي الشعر، على حد رأي ابن رشيق [(1)]. وكأنما شق التصدير الأول يستدعي شقه الثاني.

وعلى هذا، فإن للتصدير وظيفة مزدوجة: معنوية، وقد سبق توضيحها في قسم الصورة البديعية. وعروضية- موسيقية، تتمثل في ما ينتجه طرفا التصدير من تناسب في الإيقاع بين آخر محطة في البيت، وإحدى محطاته الداخلية، بالكيفية التي يقتضيها السياق.

ولاشك أن لموسيقى التصدير- على هذا النحو- قيمتها المعنوية، بالإضافة إلى القيمة الجمالية، بحيث تجعل المتلقي يلتذ بمتعة التناسب الذي تنتجه لفظة التصدير الأولى، ثم تفرض عليه نوعا من الانتباه وهي تحمله على توقع عودة هذا التناسب مع آخر البيت.

وقد تقدم الحديث عن مدى شيوع هذا اللون البديعي في النص المولدي. وتفسير ذلك الشيوع مرتبط بأهميته كأداة فاعلة في إنتاج القيمة الفنية والجمالية، لاسيما على المستوى الموسيقي، باعتباره محسنا لفظيا. وهذه بعض النماذج نحاول من خلالها تأكيد هذه القيمة، متوخين في ذلك، توزيعها على أقسام التصدير، كما حددها ابن المعتز[(2)].

فمن القسم الأول، الذي توافق فيه آخر كلمة في البيت، آخر كلمة في المصراع الأول، قول يحيى

---

(1) ينظر: ابن رشيق العمدة، ج2، ص 03.

(2) ينظر: ابن المعتز، البديع، ص 47-48.

بن خلدون:[1]

إِذَا التـجَّ هولُ يَوْمِ الحَشْرِ، أَو جَلَّ خَطبهُ فاحمَدُ ينجـي الخَلقَ من ذلك الخطبِ

وقول الثغري التلمساني:[2]

وَلِي عندهُـم مــن صدقِ وُدّي وَسـائلُ وحــاشَى لـديهم أن تــخيبَ الوسـائلُ

ومنه أيضا ما جاء على لسان عبد الرحمن بن خلدون:[3]

قَصَّرتُ في مَــدْحٍ ، فـإن يــكُ طيبًــا فبمَــا لــذكركَ مــن أريــجِ الطيــبِ

أما القسم الثاني، فمعه يكون التوافق بين آخر كلمة في البيت وأول كلمة منه. كما في قول أبي حمو موسى الزياني:

غَــريبٌ فــريدٌ أنَــا بيــنكمْ وحــاشاكم تُفــرِدُونَ الغريبَــا[4]

ومنه قول ابن الخلوف :[5]

وَقَـائعُ أشـجَى وَقْعُـهَا مُهَـجَ العِـدَا وكــم نَعَـمٍ في طـيِّ تلـكَ الوقـائعُ

ففي القسم الأول للتصدير تكررت : (خطب، طيب، غريب) في نهاية كل مصراع، وفي هذا التكرار قيمة فنية جمالية على مستوى الربط المعنوي، وكذا من الناحية الموسيقية، بحيث يولد طرفا التصدير تناسبا إيقاعيا له وقعه الجمالي المؤثر في النفس وهي تتلقاه، وتستمتع بترديده بعد مسافة زمنية محددة، هي الفاصل القائم بين عروض البيت وضربه.

أما في القسم الثاني من أقسام التصدير، والذي تجسده كلمتا: (الغريب، الوقائع) ففيه تبدو القيمة الجمالية ربما أعمق، والنفس تستشعر متعة التلقي، انطلاقا من الانسجام الموسيقي الحاصل في مفتتح البيت وختامه. كما يعد هذا النوع أكثر قدرة وإيجابية من حيث الاستدلال على القافية، وذلك من أول كلمة في البيت.

بقي القسم الثالث، والذي يكون فيه تحديد الموقع متعلقا بالطرف الثاني من التصدير فحسب. أما الأول، فله أن يشغل حيزا في أي موقع آخر داخل فضاء البيت. ويمكن ان نلاحظ –إذا وضعنا هذا

---

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص232.

(2) المصدر نفسه، ص 68.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج3، ص509.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 162.

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 363.

النوع في مقارنة مع نظيريه السابقين- ان ثمة فرقا واضحا من ناحية التوزيع، إذ يتوفر – في تقديري- شرط التناسب التام من حيث المسافة الفاصلة بين الطرفين، في القسمين: الأول والثاني. وهي مسافة تسمح للمتلقي بتقدير المدة الزمنية لتلقي إيقاع التصدير المتناسب. اما في هذا الأخير، فإن حجم المسافة قد يطول و قد يقصر، بحسب ما يستدعيه السياق. وهذه النماذج توضح ذلك.

يقول ابن الأحمر، مصدّرًا داخل مصراع واحد: [1]

فَـريْدٌ مـن أخـبَارِهِ خَبْـرَ لوعـةٍ   غَـريبُ هـوَاهَا قَـدْ أُديـقَ غَريبُهَـا

وعلى شاكلة هذا التصدير، قول أبي القاسم البرجي: [2]

فيهَا وفي طيبَةَ الغرَّاء لي امـلٌ   يصَاحِبُ القَلْبَ منهُ ما يُصَاحبُهُ

ومنه ما توزع على شطرين، كما في قول لسان الدين ابن الخطيب : [3]

أنـتَ مصبـاحُهَا ونـورُ دُجـاهَا   دَافَـعَ اللـهُ عـنكَ مـن مـصبَاحِ

أو كما في نموذج الثغري التلمساني ، حيث يقول: [4]

ومـا الرُّسـلُ إلاَ كالمَبَـادِي لغايَـةٍ   هـوَ الغَـايَةُ القُصْـوَى أتَـمُّ المَباديَـا

ومنه قول يحي ابن خلدون: [5]

وَقَـالُوا جُنُـونٌ مـا اعتـراهُ وَإِنَمَـا   لَذيـذُ التَصَـابِي ان يقـالَ جُنُـونُ

فالملاحظ أن توزيع ركني التصدير يختلف من نموذج إلى آخر. وللإشارة، فإن لهذا النوع أيضا قيمته وأثره الجمالي. فبالإضافة إلى ما يحققه من تناسب، ففيه مزية التنويع، على مستوى الموقع، أو بالأحرى، المسافة. وإن كان المتلقي لا يستطيع -والحال كذلك- ان يضبط توقعه لاستقبال تناسب التصدير، على النحو الذي يوفره الشكلان : الأول، والثاني. وقد ينجح الشاعر في الظفر

(1) ابن الأحمر، نثير فرائد الجمان، ص 383.

(2) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص296.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 392.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص191.

(5) المصدر نفسه، ص 215.

بالحسنيين: التناسب، والتنويع على السواء. حين يجمع بين أقسام التصدير الثلاثة في أبيات متتالية، أو متقاربة في توزيعها داخل القصيدة، على شاكلة ما فعل ابن الخلوف في "ميميته"، حيث يقول: (1)

وَبِنْتُمْ وقلتُمْ أنت في الحُبِّ غَادِرٌ صَدَقْتُمْ، أهذا كَانَ مِني صدقتُمُ

حكَمْتُمْ بِسَلْبٍ وأوجَبَ السهد والأسى وبالسلبِ والإيجَابِ عدلاً حكمتُمُ

ولَم تسمَحُوا لَمّا قَدِرتُمْ بعفوكم فيا ليتكم لَمّا قَدِرتُمْ عفوتُمُ

ففي البيت الأول، نلتقي بالقسم الثالث من التصدير، وفي الثاني بالثاني، وفي الثالث بالأول. وهكذا يضمن الشاعر لشعره إيقاعا موسيقيا متميزا، وانسجاما موزعا داخل أبياته عبر مواقع معينة، يستقبل المتلقي عند كل موقع منها وقعا جماليا، تنتجه موسيقى التصدير.

وبهذا نكون قد وقفنا على الوظيفة الفنية والجمالية للتصدير. ومدى عناية شعراء المولديات بهذه الأداة، وإن كانوا - أحيانا- قد سقطوا في دائرة التكلف، كما أشرنا سابقا. هذا بالإضافة إلى تسجيل ملاحظة بخصوص هذا العنصر النغمي، قبل أن نتركه، وتتعلق بعدم الالتزام بتكرار اللفظة تكرارا صميميا في كل الاستخدامات، بمعنى أن هؤلاء شكلوا التصدير أحيانا من الكلمة وأحد مشتقاتها. وقد تقدمت نماذج عنه في قسم الصورة البديعية. وهذا -وإن كان مقبولا- إلا أنه يصنف في الدرجة الثانية من حيث القيمة الصوتية الموسيقية خاصة. وهو ما تنبه إليه ابن رشيق، حيث علق على بيت لأبي نواس صدّر فيه بين "رقت- ورقيق"، فقال: "وهو عندي بعيد من إحكام الصنعة التي يدخل بها في هذا الباب، على أنه غاية في ذاته؛ لأن أكثر العادة أن تعاد اللفظة بنفسها". (2)

تشكيل التصريع

هو أن يتوخى الشاعر تحقيق التسوية بين : " العروض"، و"الضرب"، من حيث الوزن والتقفية والحركة الإعرابية. وعند ابن رشيق، هو: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه وتزيد بزيادته"(3).

وعليه، فإن للتصريع أهميته الموسيقية، من خلال التجانس الوزني بين العروض والضرب، مع مراعاة تردد صوت الروي في كليهما.

وقد اعتمدت القصيدة المولدية على موسيقى التصريع. وهو الحكم الذي نستخلصه من مجموع القصائد التي هي موضوع الدراسة، وعددها خمس وسبعون (75) قصيدة، باستثناء ثلاث مولديات

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 172.

(2) ابن رشق، العمدة، ج2، ص5.

(3) المصدر نفسه، ج1، ص 173.

للشاعر ابن الخلوف، وهي تمتاز جميعا بالقِصَر، مقارنة بغيرها في الديوان. وهي: "الميمية" [1]، ويستهلها بقوله:

يَـا أَكْـرَمَ العُـرْبِ الكِـرَامِ، ومـن لـهُ ... جَــاهٌ بــه لاذَ المسيــحُ، وآدمُ

- "الرائية" [2]، ومطلعها:

يـا أَرحَـمَ الـراحمين العَفـْوُ عَـنْ وَجـَلٍ ... لَـمْ يمتَثِـلْ مـا بـِهِ مـولاهُ قَـدْ أَمَـرَا

- "الميمية" [3]، أيضا، ومطلعها:

أَيَـا ربُّ، يـا اللهُ، يـا بـاريءَ النسيـم ... وَيَـا ربُّ، يـا وَهـَّابُ، يـا مجـري القسـم

وإذا كان تصريع المطلع يكاد يكون سمة لازمة للقصيدة العمودية، فإن الجدير بالملاحظة في القصيدة المولدية، أن الشعراء لم يكتفوا بتصريع الافتتاح فحسب، إنما صرّعوا أيضا في ثنايا القصيدة بالدرجة التي تجعل منه سمة أسلوبية. وتأكيدا لهذه الملاحظة، نستدل ببعض القصائد، من باب التمثيل. ومنها "يائية" الثغري التلمساني، التي يستهلها ببيت مصرع، قائلا: [4]

سَمَـا لَـكَ نـورُ الحـقّ للحـقّ هَادِيَـا ... فَخَفَضـْتُ طَـرْفًا مـن سَـنَاهُ وَهَادِيَـا

ثم يصرع بعد ثلاثة أبيات، في ثلاثة أبيات متتالية:

فَفِـي الرُشـْدِ لا تـزدادُ إلاَّ تـمارِيـًا ... وفي الغـيِّ لا تـزداد إلا تَمـَادِيـًا
ولـو ثمـرَ التوفـيقُ اصبحـْتَ جَانِيـًا ... لمـا كـنت للآثـَامِ والـذَّنْبِ جَانِيـًا
ولا كـان قَلْبـي بالجَرائِـم قَاسِيـًا ... ولا كنـتُ عـن دار الأحبَّـةِ قَاصِيـًا

ويصرع حين يتحول إلى مقام التضرع، قائلا: [5]

مـددْتُ يَـدي يـا ذا المعَـارِجِ راجـيًا ... واصـبَحَتْ آمـالي إِلَيْـكَ حَـوَادِيًا

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 217.

(2) المصدر نفسه، ص 516.

(3) المصدر نفسه، ص 517.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص189.

(5) المصدر نفسه، ص 190.

كما يصرع عند إشادته بذكرى المولد النبوي:[1]

حللتَ بِرَبْعِ المُلكِ، فاختَالَ زَاهِيًا وَصَارَ لنُورِ النيرَاتِ مُبَاهِيَا

ويصرع أيضا في مقطع مدح السلطان، قائلا :[2]

ستقْضِي لَكَ الأَقْدَارُ ما كنتَ نَاوِيًا وتُدْنِي المُنى من حيثُ تُقْصِي المناوِيَا

فحين نتأمل كلا من العروض والضرب في هذه الأبيات، سنجد أنهما متطابقان من حيث الوزن (فاعلن) (/O//O)، والحركة الإعرابية (النصب)، والروي (الياء). وبذلك يكون الشاعر قد حقق لقصيدته -عن طريق موسيقى التصريع- جانبا جماليا مؤثرا، يتمثل في هذا التناغم والتناسق الموسيقي الذي يتردد في ثنايا القصيدة، عبر مسافات معينة.

ومن هذه النماذج، مولدية أحمد بن عبد المنان الأنصاري ، التي يقول في مطلعها مصرّعا :[3]

أَمَا المشِيبُ فقد لاحتْ لوامعُهُ فَما لدمعِكَ لا تهمِي هَوَامِعُهُ

ثم يصرع عندما ينتقل إلى الوقفة الطللية، وذلك في بيتين ، حيث يقول:

هل العقِيقُ ومَا ضمَّتْ أَجَارِعُهُ كَمَا عَهِدْنَاهُ أم أَقْوَتْ مَرَابِعُهُ
أَيَامُ ظَبْيِكَ لم تقفر مراتِعُهُ منهُ، وبدرُكَ لَم تُظلم مطالعُهُ

كما يصرع في المقطع الخاص بمدح الرسول(ﷺ) عند قوله :[4]

والمَاءُ فَاضَ معِينًا من أَصَابِعِهِ وَهَلْ بُحُورُ النَّدَى إلا أَصَابِعُهُ

وتكثر ظاهرة التصريع بشكل بارز مع المطولات، وهو ما نسجله على قصائد ابن الخلوف تحديدا. وربما وجد في هذه الوسيلة ما يحقق له قيمة جمالية مؤثرة، تحمل المتلقي على متابعة القصيدة -على امتدادها- لما توفر له من متعة، من خلال تحلية الأبيات بهذه الحلية الموسيقية الموزعة في ثنايا النص عبر مواقع معينة. ومن أمثلة ما نستدل به، مولديته "الميمية"[5]، التي صرع فيها عشر مرات، نكتفي بذكر مفردات العروض والضرب على الترتيب ، كما يلي: (فتبسما- فتنسما)، (مكلثما- عنثما)،

---

(1) المصدر السابق، ص 191.

(2) المصدر نفسه، ص 192.

(3) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط، الورقة 87.

(4) المصدر نفسه، الورقة 86

(5) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 319 إلى 346.

(ارتقى كما- مؤلما)، (مثلما- ذمّما)، (مسلّما – سلّما)، (مثلما –آدما)، (ميمّما- ميمما)، (في عمى- في نما)، (مثلما- آدما)، (كأنما- فارتمى).

والملاحظ على كيفية توظيف التصريع وتوزيعه في القصيدة لدى شعراء المولديات، هو حرصهم- غالبا- على أن يصرعوا عند التحول من موضوع إلى آخر، أو في ثنايا كل موضوع داخل المولدية. وهو في الحالين، يعد شاهدا على القدرة وثراء المادة، يقول قدامة: "وربما صرعوا [الشعراء] أبياتا أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره" [1]. كما عده ابن رشيق علامة اقتدار في قوله: " وربما صرع الشاعر في غير الابتداء، وذلك إذا خرج من قصة إلى قصة أو من وصف إلى وصف شيء آخر فيأتي حينئذ بالتصريع، إخبارا بذلك، وتنبيها عليه. وقد كثر استعمالهم هذا حتى صرعوا في غير موضع التصريع، وهو دليل على قوة الطبع وكثرة المادة"[2].

تشكيل الترصيع

هو ضرب من التكرار القائم على ترديد بنية وزنية معينة داخل البيت الشعري. وقد عده قدامة من نعوت الوزن، معرفا إياه بقوله: "هو أن يُتَوخى فيه تصيير مقاطع لأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف" [3]. فهو يعتمد –بالإضافة إلى المماثلة الوزنية- التقفية الداخلية والتسجيع في الوحدات الوزنية.

وما يستفاد من تعريفه، أن وظيفته، فنية جمالية، بحيث يضفي على الشعر رونقا وجمالا، يشيعه الانسجام والتتابع الإيقاعي المنتظم، الصادر عن مفردات الترصيع المشكلة في صيغ وزنية متطابقة. بالإضافة إلى الصوت المتكرر في أعقاب كل وحدة موسيقية، أو في نهاية الجملة الترصيعية، مع ما قد يكون من تماثل في البنية الصرفية. كل هذا من شأنه أن يشكل وقعا جماليا يستثير السامع بما يوفر من تناسب موسيقي.

ولقد توسل شعراء المولديات بهذا اللون البديعي لما وجدوا فيه ما يحقق لشعره من أثر فني جمالي. وهو من الشيوع بحيث شكل ملمحا أسلوبيا في شعره. ومن أمثلته قول عبد العزيز بن أبي سلطان:[4]

---

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 86.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 174.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.

(4) ابن الخطيب لسان الدين، الإحاطة في أخبار غرناطة، ج2، ص297.

أَوْفَـى الـوَرَى ذِمَمًـا / أَسْـمَاهُمُ هِمَمًـا / أَعْلاهُـمُ كَرَمًـا / جَلَّـتْ مَنَاقِبُـهُ

مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

ومنه قول ابن زمرك:[1]

كـالزَّهْرِ فِي / إبراقِـهِ / والبـدرِ فِي / إشْـرَاقِهِ / والزَّهْـرِ فِي الـلألاءِ

متفـاعلن / متفـاعلن / متقـاعلن / متفاعلن

ومن أمثلته أيضا قول الثغري التلمساني:[2]

فالسَّـعْدُ مقتَبِـلٌ / والعِـزُّ متصِـلٌ / والـدهرُ محتفـلٌ / فِي زيِّ جَـذْلاَنِ

مستفعلن فعِلن / مستفعلن فعِلن / مستفعلن فعِلن

فقد تحقق الترصيع في هذه النماذج من خلال ترديد البنية الوزنية ذاتها، وهي على الترتيب: تفعيلة البسيط المزدوجة (مستفعلن فعلن) في النموذج الأول. وفي الثاني تفعيلة الكامل (متفاعلن). وفي الثالث من البسيط أيضا بتفعيلته المركبة. هذا بالإضافة إلى أن كل هذه الترصيعات قائمة على المماثلة الصرفية بين المفردات مع التزامها بالسجع، ممثلا في تكرار آخر حرف من جملة الترصيع. وبكل تأكيد أن لهذا التناسب المستمد من مستويات متعددة، أثره الإيجابي في إثراء النص الشعري، فنيا وجماليا، إثراء يمده بقدر كبير من الرونق والسحر الموسيقي الذي يأسر الأذن ويستأثر بالسماع.

على أن الإكثار من الترصيع واستخدامه في أبيات متتالية، يخرج بالشاعر من حدود الاعتدال إلى التعمل والتكلف ، ويوقعه في النمطية والرتابة، ويصبح حينها عبئا على النص. والحقيقة أن ما بين أيدينا من القصائد المولدية لا يكشف عن تكلف أو إسراف في توظيفه، باستثناء مولدية للشاعر أبي حمو موسى الزياني وهي "البائية"، التي رصّع فيها بما يغطي ثلث أبياتها (سبعة عشر بيتا)[3] .

تشكيل المماثلة

تقترب المماثلة من الترصيع، من حيث كونها تكرارا لبنية وزنية تحققها بعض مفردات البيت، أو جميعها. لكن لا يشترط فيها أي شرط آخر مما يقوم عليه الترصيع، من تسجيع، وتقفية، أو بنى صرفية. فعمادها الوحيد هو التناسب العروضي. وقد ترد مقفاة عن غير قصد[4].

---

(1) ابن زمرك: الديوان، ص 365.

(2) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص229.

(3) عن القصيدة كاملة. ينظر: ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 162 إلى 164.

(4) ابن أبي الإصبع (أبو محمد زكي الدين)، تحرير التحبير، طبعة المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1983، ص297.

فأثرها الفني والجمالي مرتبط بذلك التوافق الإيقاعي الناتج عن تردد بنية وزنية بكيفية معينة تشكلها مفردات البيت المتكافئة وزنيا. وهي ظاهرة تشيع بشكل واضح في القصيدة المولدية. ومن أمثلتها ما جاء في قول ابن الخلوف:[1]

يَـا مَـلاذِي / وعُمـدَتِي / وغيـاثِي   يَـا أَمَـانِي / ومُنْيَتِـي / وعِمَـادِي
فـاعلاتن / مُـتَفعلن / فعِلاتـن   فـاعلاتن / مُـتَفْعلن / فَعِلاتـن
يَـا مُجِيرِي / ومُعْتِقِـي / وَنَصِـيرِي   يَـا شَـفيعِي / ومنقـذِي / وَرَشَـادِي
فـاعلاتن / مُـتَفعلن / فعِلاتـن   فـاعلاتن / مُـتَفْعلن / فَعِلاتـن
يَـا سِـرَاجِي / وَمُنْجِـدِي / وَطَبِـيبِي   يَـا حبيبِـي / وَكَعْبَتِـي / واعتقـادِي
فـاعلاتن / مُـتَفعلن / فعِلاتـن   فـاعلاتن / مُـتَفْعلن / فَعِلاتـن

فقد التزم في كل مفردات هذه الأبيات بتفعيلتي بحر الخفيف، وكررها وفق هذا النظام بشكل صميمي، ما عدا تفعيلة الضرب في البيت الأخير، فهي صحيحة (فاعلاتن). وبهذا يكون قد حقق تناسقا وتناسبا إيقاعيا يضفي جمالا له وقعه الآسر في الأسماع.

ومن الأمثلة التي نوردها في هذا المقام، قول أبي القاسم عبد الله بن يوسف:[2]

كَـم أمـةٍ مَمْـحُوةٍ آثَـارُهَـا   كَـم شـرعةٍ منسـوخةٍ أَحكَامُهَـا
كَـم عصـبةٍ مغلوبـةٍ أنصَـارُهَـا   كَـم ملـةٍ مكسـورةٍ أَصْـنَامُهَا

ففي لغة البيتين توازن وزني ملحوظ، بحيث توازن كل كلمة في الشطر الأول نظيرتها في الشطر الثاني على الترتيب: (كم2X)، (أمة = شرعة = /O//O)، (ممحوة = منسوخة = /O/O//O)، (آثارها = أحكامها = /O/O//O)، وكذلك الشأن في البيت الثاني. هذا بالإضافة إلى توافق مفردات البيت الأول مع مفردات البيت الثاني على الترتيب : (كم2X)، (أمة = عصبة)، (ممحوة = مغلوبة)، وهكذا .

ومن هذه النماذج أيضا، قول لسان الدين بن الخطيب:[3]

فَسَـرَى الـخِصْبُ في الـجُسُومِ الهَـزَالى   وجَـرَى الرّسْـلُ في الضـروعِ الشـحاحِ

حيث تتكافأ -وزنيا- كل كلمة من المصراع الأول مع نظيرتها في الثاني على الترتيب.

وعلى غرار هذا التطابق الوزني بين مفردات البيت، قول الثغري التلمساني:[4]

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 443.

(2) ابن الأحمر، نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط ، الورقة 67.

(3) ابن الخطيب لسان الدين، الديوان، ص 391.

(4) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 69.

فيـا لَيـلَ أَشْجَـانِي، أَمَـا لَـكَ آخِـرُ ... ويـا بَحْـرَ أَشْـوَاقِي، أَمَـا لَـكَ سَاحِـلُ

وعلى هذا النحو، أتاحت موسيقى المماثلة لشعراء المولديات تشكيلا إيقاعيا منتظما سخيا، جاد عليهم بكثير من العطاء الفني والجمالي. خاصة وأنهم أحسنوا توزيعه في ثنايا القصيدة ولم يرد عندهم بشكل تراكمي رتيب.

تشكيل التكرار

ينبغي أن أشير بداية أن كل ما تقدم الحديث عنه ضمن عنصر موسيقى الكلمة، إنما يندرج ضمن مصطلح التكرار، لأنه إما ترديد لبنية صوتية، أو وزنية بكيفية معينة داخل البيت الشعري. اما الذي نقصده هنا فمتعلق بتكرار كلمة أو جملة شعرية بشكل عمودي، أي عبر عدد من الأبيات داخل القصيدة. فهو التكرار اللفظي الذي تترتب عنه قيمة صوتية موسيقية، إلى جانب الفائدة المعنوية -في أغلب الأحيان- والتي تتوقف على طريقة توظيفه، ومدى فاعليته داخل السياق.

وقد تقدمت دراسة التكرار في علاقته بالمعنى، وفي هذا الموضع، نعود إليه من زاوية ما ينتجه من أثر فني جمالي على المستوى الصوتي- الموسيقي. وهو أثر يتحقق انطلاقا من تكرار كلمة أو جملة، ينجم عنه تردد أصوات وإيقاعات متناسبة متناسقة، تعبر في الواقع عن موقف انفعالي لدى الشاعر. ولها وقعها وأثرها في الذات المتلقية من جهة ما تحتويه من التناسب الموسيقي الذي يسترعي الانتباه، ويحيل المتلقي على المصدر المشع في النص.

وانطلاقا من الشعر المولدي، يمكن القول إن الشعراء قد تعلقوا -وبشكل بارز- بظاهرة التكرار، لما وجدوا فيها من أهمية على مستوى الأداء المعنوي، كما سبق. وكذا، لما توفره من كثافة النغمة ومتعة الانسجام الموسيقي، الذي يوافق كثيرا عملية الإنشاد. وهذه بعض النماذج من شعرهم تكشف عن مستوى هذا التوظيف وكيفياته.

فمن أمثلة تكرارا لكلمة، قول ابن زمرك: [1]

حيـثُ النبـوةُ قَـدْ جَلَـتْ آفاقـهَا ... وَجْـهًا مِـن الـحقِ المُبِـينِ جَمِـيلاَ
حيـثُ الـرسَـالَةُ فصّـلَتْ احْكَامُهَـا ... لتبـيّنَ التحـريمَ والتحليـلاَ
حيـثُ الشـريعةُ قـد رسَـتْ أَركَانُـهَا ... فالنـصُ منهَـا يعضـدُ التـأويـلاَ
حيـثُ الـهُدَى والـدينُ والحـقُّ الـذي ... مَحَـقَ الضـلاَلَ وَأذهـبَ التضـليلاَ

---

(1) ابن زمرك، الديوان، ص 477.

حيثُ الضريحُ يضمُّ أكرم مرسَلٍ وَأجلُّ خلقِ اللهِ جيلاً جيلاً

فقد كرر كلمة (حيث) التي ترتب عنها تناسب صوتي إيقاعي عند مطلع كل بيت. ويكون بذلك الشاعر قد وفر على امتداد هذه الأبيات، إلى جانب تناسب إيقاع القافية جانبا جماليا هاما له أثره الإيجابي في النفس، وهي تستأنس وتستمتع بهذا التوافق النغمي بين مفتتح البيت ونهايته.

ومن هذه النماذج أيضا، قول أبي حمو مرددا كلمة (سلام) في مولديته "اليائية" التي اختتمها بإرسال التحية للمصطفى :[1]

سَلامٌ على مَنْ بالبقيعِ وبالحمَى سلامٌ على البدرِ المنيرِ التهاميّ
سَلامٌ على المشتاقِ موسَى بن يوسف على خيرِ خلقِ اللهِ هادٍ ومهديٍّ
سلامُ مشوقٍ أثقلتهُ ذنوبُهُ وأخّرَ عن سيرٍ، وقُيِّدَ عن سعيٍ

حيث حرص على تذييل القصيدة بهذا التكرار النغمي الذي منح خاتمتها طلاوة وعذوبة، فكان لها أثرها الواضح باعتبار موقعه، فالخاتمة هي قاعدة القصيد وآخر ما يستقر في السمع والنفس.

ومثلما وقع التكرار في الكلمة المفردة، وقع في العبارة أو الجملة أيضا، وإن كان أقل حضورا.

ومن أمثلته، قول الثغري التلمساني:[2]

إن كانَ موسَى للخلافةِ بدرُهَا فالتّاشفينِيُّ شمسُها وضحاها
إن كانَ موسَى للخلافةِ صدرُها فالتّاشفينِيُّ قلبُها وحِجاهَا
إن كانَ موسَى للخلافةِ سُحْبَهَا فالتّاشفينِيُّ غيثُها و نداها
إن كانَ موسَى للخلافةِ لحظُها فالتّاشفينِيُّ نورُها وسناهَا

فالملاحظ على مستوى التكرار الصوتي (الكلمة) هو التردد شبه الكامل للمصراع الأول: (إن كان موسى للخلافة)، بالإضافة إلى اسم: (التاشفيني) في مطلع المصراع الثاني من كل بيت. فإذا علمنا أن باقي المفردات تتوازن وتتكافأ عروضيا، أمكننا القول بان الشاعر استطاع أن يشكل تناسبا إيقاعيا على امتداد هذه الأبيات. فهي صورة موسيقية واحدة ترددت أربع مرات، تضافر في تشكيلها: التناسب الصوتي الإيقاعي الناتج عن التكرار اللفظي، مع التناسب الإيقاعي الحاصل من المماثلة الوزنية.

(1) ابن خلدون يحيى، بغية الرواد، ج2، ص 67.

(2) التنسي محمد بن عبد الله: تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، ص 194.

ومن تكرار الجملة، نضيف نموذجا لابن الخلوف من مولديته "الميمية"، يقول فيه: (1)

فَيَا رحمَةَ اللهِ انتصارًا مؤيّدًا فقد آن للمصدورِ ان يتألمّا
فَيَا رحمَةَ اللهِ انتصارًا معزّزًا فقد ألمّ العصيانُ قلبي وكلّما
فَيَا رحمَةَ اللهِ انتصارًا مؤزّرً فقد أوهَنَ التفريطُ ركني وهدّمَا
ويا نصرةَ اللهِ استجيبي وأسرعِي وكفّ عني ضرّ ما البأسُ ضرّمَا
ويا نصرةَ اللهِ استجيبي وأسرعِي فقد رشقَ العصيانُ في القلبِ أسهُمَا

حيث نسجل تطابق الصورة الموسيقية بشكل صميمي بين الأشطر؛ أما الثلاثة الأولى، فتجمعها المطابقة الصوتية الإيقاعية في جملة: (فيا رحمة الله انتصارا)، مع وحدة الوزن التي تجمع بين مفردات – العروض- وهي : (مؤيدا، معززا، مؤزرا) فكلها على وزن (مفاعلن). وأما شطرا البيتين الأخيرين فجميع مفرداتهما مكررة تكرارا تاما.

ولا شك قد أدى التكرار هنا وظيفته الفنية والجمالية، بحيث عكس الصورة الانفعالية للذات المبدعة، وقد استشعرت خوفا وقلقا، فلاذت بالخالق تستدر رحمته وعطفه في إصرار. كما حقق أثره الجمالي بهذا الانسجام المصاحب لنغمة الانكسار والتضرع التي تنبعث من ثنايا هذه المفردات.

ويطول بنا المقام لو استرسلنا في تتبع نماذج التكرار بمستوياته المختلفة. فهي من الكثرة والتنوع بحيث تستحق جهدا خاصا يحيط بدراسة هذه الظاهرة، ويكشف عن قيمتها الفنية والجمالية في النص المولدي.

و ننتهي من خلال هذا الفصل إلى الملاحظات الآتية:

- الوفاء للقصيدة العربية القديمة من حيث الأوزان، إذ اتضح من الإحصاء توافق نسب تواتر البحور في المولديات مع تلك المحصل عليها، انطلاقا من الشعر الجاهلي، إذ كانت الصدارة للبحور الطويلة، و بخاصة: الطويل، الكامل، البسيط.

- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، بحيث سيطرت تلك التي توافق القوافي القديمة من جانب الروي.

- و يمكن تسجيل جانب إيجابي على مستوى موسيقى القافية، من زاوية غلبة القوافي المطلقة بشكل طاغ، و هو ما ينسجم و طبيعة الإنشاد.

---

(1) ابن الخلوف القسنطيني، ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ص 343.

- و كذا من جانب غلبة القوافي المردوفة، و خاصة منها ما كان مردوفا بالألف. وهو ما يوفر لها سمة الوضوح السمعي. هذا بالإضافة إلى تفوق نسبة حضور الروي المجهور، و تلك الأصوات ذات القيمة الموسيقية العالية، كحروف الذلاقة، و أشباه اللين.

- و على مستوى الموسيقى الداخلية، توسل الشعراء بمجموعة من الوسائل التي منحت بحورهم الشعرية مرونة و طواعية للتناغم أكثر مع السياق المعنوي و الشعوري. و من أبرزها: الزحافات و العلل، الصوت اللغوي و بخاصة الصوائت .

- كما كان لموسيقى الكلمة وظيفتها الفاعلة في توفير القيمة الفنية و الجمالية للنص المولدي من خلال صفتي التناسب و التنويع الإيقاعي على السواء، و اللتين تحققتا من الاستعانة بالألوان البديعية.

الخاتمـــــة

الخاتمـة

تناول هذا البحث "بناء القصيدة المولدية في المغرب الإسلامي"، زمن الإمارات المستقلة: الحفصية، المرينية، الزيانية، وإمارة بني نصر بغرناطة. وهو فضاء – زمكاني- واسع استدعى كثيرا من الجهد والعناء، لأجل الوقوف على ملامح ومعالم البناء الفني للنص المولدي. وقد تبين بعد هذه السياحة العلمية في عوالمه ما يلي:

- كشف المدخل عن ثراء في مادة الشعر المولدي بالمغرب الإسلامي. وأنه يعد غرضا مستحدثا في هذه البلاد، ظهر أول ما ظهر في القرن الثامن الهجري، استجابة لظاهرة الاحتفال بالمولد النبوي. بالإضافة إلى عوامل أخرى حققت له الرواج والانتشار، أهمها: نشاط حركة التصوف، وعامل الهزيمة والانكسار السياسي.

- تحددت على مستوى بناء المضمون، جملة من الملاحظات والنتائج التي نثبتها على النحو الآتي:

- الإقرار في اطمئنان – من خلال الاسترشاد بالنصوص التي أمكن جمعها لهذه الدراسة- بتمسك شعراء المولديات بالبناء التقليدي؛ فقد عانقوا في قصائدهم ذلك المعمار الكلاسيكي الذي عرفته القصيدة العربية القديمة منذ عصر التأسيس، وهو النموذج المركب القائم على تعدد الموضوعات. فالنص المولدي- على النحو الذي تقدم- يُستهل بمقدمة، أو بمجموعة من المقدمات التقليدية المعروفة، من: طلل، وغزل، وشباب وشيب. أو قد تكون في الحمد والتسبيح، والتشوق إلى البقاع المقدسة. وهو ما شاع من قبل في المدائح النبوية لدى المشارقة. ثم يلي هذه المقدمات ما اصطلحت عليه الدراسة بالموضوع الرئيس، ممثلا في مدح الرسول (ص) والإشادة بمولده الكريم. يتبعه الموضوع الثانوي المتضمن لمدح السلطان الذي تنشد المولدية بين يديه ليلة الاحتفال.

- وانطلاقا من مضمون هذه الوحدات أو الموضوعات، كشف البحث عن وجود صلة قوية فيما بينها، تتحقق من خلال ذلك التوحد الشعوري الذي تنطوي عليه القصيدة المولدية، والذي يجعل من تلك الموضوعات- على تباينها في الظاهر- بنية متماسكة، ذات نسيج دلالي متصل متكامل وموحد.

فالوقفة الطللية وإن لم تخرج عن تلك المعاني التي تضمنتها منذ العصر الجاهلي، من وقوف، واستيقاف، وبكاء، وتذكر للحبيب. إلا انها كُيِّفت بما يخدم المولدية، ويتصل بموضوعها دلاليا. إذ إن (الديار/الطلل) اقترنت بحيِّز مكاني محدد، هو البقاع المقدسة.

- وقد عانق الغزل في مضمونه أيضا تلك المعاني التي تعاورها شعراء الغزل العذري، لكنه في عمقه كان غزلا صوفيا يتعلق بالذات النبوية المحمدية.

- اما مقدمة الشباب والشيب، فجاءت سياقا يتضمن معاني الحسرة والندم والانكسار، مع تعنيف للنفس، وفي هذا ما يمهد تمهيدا موفقا للولوج إلى الموضوع الرئيس.

- ويتسق مقطع البقاع المقدسة اتساقا قويا مع غرض المولدية؛ فما تلك اللهفة إلى الحج والشوق إلى المعالم المقدسة، إلا وجه من وجوه التعلق بالذات المحمدية. فهذا الفضاء المكاني يقوم بديلا على شخص الرسول (ص) لوجود علاقة الاقتران، فقد كان فضاء ضم أنفاسه الطيبة، وكان مهدا لرسالة الإسلام.

- وعن مقدمات الاعتراف بالذنب، وزجر النفس، والحمد والتسبيح بقدرة الخالق- وهي مقدمات قليلة الحضور- فإنها واضحة الدلالة على الغرض.

- أما عن مضمون الموضوع الرئيس، فقد تمحور حول مدح الرسول (ص) والإشادة بذكرى مولده. حيث انبنى المديح النبوي على أساس التعامل مع الشخصية المحمدية النبوية في ملامحها الخاصة والعامة. وركز أساسا على الصفات المعنوية بما احتوته هذه الشخصية من محامد ومآثر مع الابتعاد عما يتعلق بالصورة الحسية. ولقد استثمر الشعراء في هذا المجال مرجعيتهم الدينية والتاريخية، وأكدوا سعة اطلاعهم على مصادرها، وفي مقدمتها: القرآن، ثم كتب السيرة، و المغازي، والتاريخ الإسلامي. وبهذا شكل النص المولدي- من هذه الزاوية- وثيقة تاريخية نقرأ فيها جانبا هاما من تاريخ الشخصية المحمدية وما يتصل بها من متعلقاتها.

- وفي مقام الإشادة بليلة الميلاد النبوي، تعامل الشعراء معها تعاملا تاريخيا. فنوهوا بفضل هذه الولادة المباركة على البشرية، وأنها كانت حدا فاصلا بين زمن الشرك ومرحلة الإيمان. وأشاروا إلى ما يوحي ببعض مظاهر الاحتفال في تلك الليلة الحافلة.

- و في المقطع الأخير من المولدية، والمتعلق بمدح السلطان، فإنه وإن كان يمثل تحولا واضحا على مستوى الشخصية الممدوحة، إلا ان الشعراء حرصوا على ان يقيموا جسرا معنويا

يربط بين الموضوعين، حيث نفذوا إلى مدح السلطان باعتباره راعيا للمناسبة، ومعظما لهذه الذكرى النبوية. ثم ركزوا على دوره الجهادي، فقدموه في صورة حامي حمى الدين والمُعلي لرايته. هذا بالإضافة إلى الدوران- غالبا- حول الصفات الخُلقية الحميدة ذات الصفة الدينية؛ كالعدل، والورع، والعلم، والتقوى، وما شابهها من تلك المآثر والمحامد، التي تجعل من هذا المدح السلطاني فرعا أصيلا من تلك النواة الأم، التي هي مدار المولدية ومحورها الرئيس.

أما على مستوى بناء الشكل، أو بالأحرى، أدوات التشكيل الشعري، فقد أفرزت الدراسة من النتائج ما يلي:

من حيث اللغة:

- توصل البحث إلى رصد ملامح المعجم الشعري، فاتضح أنه يتوزع على محورين أساسين: محور القاموس الديني، الذي يندرج ضمنه: القاموس القرآني، ثم لغة المعطيات الخاصة والعامة للشخصية المحمدية، والتي تشارك فيها، أسماء الرسول (ﷺ) وألقابه وكناه، وأسماء الرسل والأنبياء، ومفردات البقاع المقدسة. بالإضافة إلى المعجم الصوفي الذي سجل حضورا جعل منه ملمحا واضحا يفرض وجوده.

محور القاموس القديم، ممثلا في مفردات الشعر القديم، لاسيما منه، الشعر الجاهلي. ويتركز تحديدا في لغة المقدمات التقليدية، مع ملاحظة أن الشعراء تعمدوا - أحيانا- القصد إلى توظيف الألفاظ الموغلة في القدم والغرابة.

- وقد تبين على مستوى دراسة البناء اللغوي أن الشعراء توسلوا بجملة من الأدوات التعبيرية لتعميق مستوى أدائهم المدحي، سواء من خلال ما اعتمدوه من بنى صرفية: كصيغ المبالغة، والتفضيل، واسمي الفاعل والمفعول. أو من جهة ما يتصل بالأداة النحوية بصورها المتعددة. فقد أفادوا من هذه البنى والأدوات أيما فائدة من ناحية التشكيل المعنوي، وحققوا من خلالها

-خاصة- سمة المبالغة التي تعد من أبرز السمات التي تقتضيها طبيعة الصياغة المدحية.

- من حيث بناء الأسلوب:

تميز بمجموعة من الظواهر الفنية، هي:

الاقتباس والتضمين، حيث كشفت هذه الظاهرة عن التفات واضح إلى مصدرين أساسيين، سجلا حضورهما البارز في النص المولدي، هما: النص القرآني، الذي كثيرا ما استرفد منه الشعراء، وطعَّموا به أسلوبهم، سعيا إلى الارتقاء به فنيا وجماليا.

و المفاهيم الصوفية، وخاصة منها ما تعلق بنظرية " النور المحمدي"، أو "الحقيقة المحمدية"، التي كانت كثيرة الدوران في هذا الشعر.

- وقد أسهم هذا الأثر الصوفي في تشكيل ملمح أسلوبي آخر يتمثل في ظاهرة التكرار، التي تعد من أبرز سمات الشعر المولدي وهي ذات أهمية كبيرة في عملية الإنشاد.

- ظاهرة السرد والتقرير التي تتوزع على مجال فسيح في القصيدة المولدية، وتتمركز أكثر في المقطع الخاص بتعداد الخصال المحمدية، واستحضار الإشارات التاريخية.

- شيوع الظاهرة البديعية شيوعا يتأرجح بين الاعتدال والتكلف أحيانا.

- اعتماد الرمز في غزل المقدمات، أو بالأحرى، في مقدمة الحب المحمدي، من خلال تقديم الرسول (ص) في صورة مقنَّعة، تكشف عن حقيقتها قرائن معينة في النص. وهذا على طريقة الصوفية.

من حيث الصورة الشعرية:

- تبين أن الصورة الشعرية في النص المولدي تستند إلى ثلاث مرجعيات أساسية، هي: المصدر القرآني، المصدر الصوفي، والشعر القديم.

- تتسم معالم الصورة بالتقليدية، سواء من حيث مادتها، أو طريقة تشكيلها، إذ استرفدت كثيرا من ملامح الأسلوب التصويري القديم. كالاعتماد على عالم المحسوسات المحيط بالشاعر، والبساطة، والقرب، وعدم إعمال الخيال والفكر في محاولة لتخطي حدود المألوف، والإتيان بالمبتكر الطريف. وإن كان هذا لا يعدم وجود بعض النماذج القليلة التي حاولت تلميع الصورة القديمة والانحراف بها إلى شيء من الطرافة والجدة.

بالإضافة إلى اعتماد الصورة على الأوجه البيانية المعروفة، من تشبيه، واستعارة، وكناية، ومجاز، وذلك بحكم تقليدية الموضوع. فقد اعتمد الأسلوب التصويري أيضا الظاهرة البديعية بدرجة واسعة، بحيث شكلت الصورة البديعية معلما واضحا في القصيدة المولدية. وكان لها دورها الفاعل في تعميق المعنى، والتعبير عن الرؤى والمشاعر، لاسيما تلك التي اتخذت من البديع المعنوي مكوّنا لها.

وما يمكن أن يقال عن الصورة عموما، هو أنها كانت في - الغالب- مستهلكة جاهزة، اعتمد الشعراء في تشكيلها على الذاكرة الشعرية بالدرجة الأولى. ولكن رغم سيطرة سلطان التقليد، فإن هؤلاء استطاعوا في مواقف عديدة أن يحسنوا التوسل بها، وأن يوظفوها بالكيفية التي تفي بمضمون بوحهم الشعري وموقفهم النفسي.

من حيث الموسيقى:

- اتخذت القصيدة المولدية من العروض الخليلي، مع القافية الموحدة إطارا لها.

- اتضح من القراءة الإحصائية، ميل الشعراء إلى معانقة القديم على مستوى الوزن الشعري بإيثارهم للبحور الطويلة، وفي مقدمتها: الطويل، الكامل، البسيط.

- كذلك الشأن بالنسبة للقافية، فقد تأكد أن أكثر القوافي شيوعا هي تلك التي سجلت تواترا عاليا في الشعر القديم.

- كما أظهرت نتائج الإحصاء، غلبة القافية المطلقة بشكل طاغ، وهو ما ينسجم أكثر مع طبيعة الإنشاد.

- يضاف إلى هذا، ما احتواه الروي من سمات صوتية خاصة تحقق صفة الوضوح من خلال: الجهر، كثرة تواتر الأصوات البينية، وكذا حروف الذلاقة. وهو ما يؤكد ميزة الوضوح السمعي للقافية، ويمكّنها من توفير كثافة إيقاعية هامة، لها وقعها الجمالي الخاص باعتبارها آخر ما يستقر في السمع عند نهاية كل بيت في القصيدة.

أما بالنسبة لعنصر الموسيقى الداخلية، فقد توسل شعراء المولديات بمجموعة من الظواهر الإيقاعية، سعيا إلى إقامة نوع من المصالحة والمواءمة بين موسيقى الإطار، وموسيقى الحشو. وإضفاء شيء من المرونة على أوزانهم، حتى تكون أكثر طواعية وتجاوبا مع حقيقة التجربة، ولكي يساير الإيقاع حركة النفس وتموجاتها عبر المواقف والسياقات المختلفة. ومن هذه

الظواهر: الزحافات والعلل، موسيقى الصوت اللغوي وخاصة ما تعلق بالصوائت. فقد شكلت هذه الأدوات وسيلة ضبط وتحكم إيقاعي لها أثرها الفاعل في تطويع إيقاع الوزن لمعانقة الفكرة والشعور.

وبالمثل، كان لموسيقى الكلمة- باعتمادها على ألوان بديعية متنوعة- أهميتها في تحقيق صفة الكثافة والثراء والتلوين الموسيقي، من خلال تلك التشكيلات الإيقاعية السخية المتباينة، التي لها قيمتها الجمالية وتأثيرها الأكيد، الذي يصاحب المولدية عند الإنشاد.

وبهذا، توفر لموسيقى الشعر المولدي كثير من الغنى والتنوع الإيقاعي، بما يحفظ لها أثرها الجمالي في الذات المتلقية، حتى وإن امتدت مساحة القصيدة.

على أن هذه الأحكام و النتائج لا تعد نهائية، مطلقة، إنما تظل نسبية، قابلة للمناقشة والإثراء.

و هي خلاصة محاولة بذلت فيها قصارى ما أملك من الجهد، و من شأن المحاولة أن تخطىء و تصيب، و أملي أن أكون قد وفقت.

و أخيرا أشير إلى أن النص المولدي- بثرائه الفكري و الفني و الجمالي- مازال مفتوحا على قراءات أخرى، و هو ينتظر مزيدا من الجهد و الدراسة المستفيضة لكثير من ظواهره الفنية و المعنوية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم، رواية حفص

ثانيا: المصادر

1- ابن الأبار (أبو عبد الله القضاعي البلنسي) ت: 658هـ.

الديوان، قراءة وتعليق: عبد السلام الهراس، ط2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1986

2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت- لبنان.

3- ابن أبي الإصبع المصري. ت: 654هـ.

تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق حفني محمد شرف، القاهرة 1983م.

4- الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد) ت: 356 هـ.

الأغاني، تحقيق: سمير جابر، ط2، دار الفكر، بيروت- لبنان، المجلد الخامس، (د.ت).

5- امرؤ القيس:الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت- لبنان 1983.

6- التنسي (محمد بن عبد الله)ت: 899 هـ.

تاريخ بني زيان ملوك تلمسان، مقتطف من نظم الدر والعقيان في شرف بني زيان، تحقيق وتعليق: محمود بوعياد، المؤسسة الوطنية للكتاب، والمكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1985.

7- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ت: 255 هـ

البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة- مصر.

8- الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1984

9- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمان بن محمد)، ت: 471 هـ.

أسرار البلاغة في علم البيان، تصحيح: الإمام الشيخ محمد عبده، علق حواشيه: محمد رشيد رضا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1409هـ- 1988م.

10- دلائل الإعجاز، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط2، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1989.

11- الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور) ت: 309هـ.

ديوان الحلاج، مع أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، وضع حواشيه وعلق عليه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان 1419هـ- 1998م.

12- الطواسين، مكتبة بول جونتير، باريس، 1913.

13- الحموي (ابن حجة) ت: 827 هـ

خزانة الأدب، المطبعة الخيرية المصرية، مصر، 1304هـ.

14- ابن الخطيب (لسان الدين) ت: 776هـ.

الإحاطة في أخبار غرناطة، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1977

15- ديوان الصيب والجهام والماضي والكهام، دراسة وتحقيق: محمد الشريف قاهر، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1973.

16- ريحانة الكتاب ونجعة المنتاب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

17- ابن خلدون (أبو زكريا يحي) ت :780هـ.

بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد، ج2، مطبعة فونتانا، الجزائر، 1911.

18- ابن خلدون (عبد الرحمان محمد)ت: 808 هـ.

التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا، دار الكتاب اللبناني، ودار الكتاب المصري، 1979

19- ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) ت: 681هـ.

وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، ج4، دار الثقافة، بيروت- لبنان (د. ت).

20- ابن الخلوف (شهاب الدين احمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.

ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تقديم وتحقيق وشرح وتعليق: العربي دحو، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

21- ابن ابي دينار (أبو القاسم محمد بن أبي القاسم الرعيني القيرواني).

المؤنس في أخبار افريقية وتونس ، مطبعة الدولة التونسية، تونس، 1286هـ

22- ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني) ت: 463هـ.

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق وتعليق: عبد الحميد محمد محي الدين، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء- المغرب (د.ت).

23- ابن زمرك (محمد بن يوسف الصريحي) ت: 797هـ.

الديوان، تحقيق: محمد توفيق النيفر، ط1، دار الغرب الإسلامي، (د.ت).

24- الزوزني (أبو عبد الله احسين بن أحمد) ت: 486هـ.

شرح المعلقات السبع، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت- لبنان، 1969.

25- ابن سيد الناس: عيون الأثر في فنون المغازي والشمائل والسير، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، ط3، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت- لبنان، 1402هـ- 1982م.

26- السيوطي (عبد الرحمان جلال الدين) ت: 911هـ.

حسن المقصد في عمل المولد، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1985.

27- ابن طباطبا (محمد العلوي) ت: 322هـ.

عيار الشعر، تحقيق وتعليق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت).

28- الطبري (أبو جعفر محمد بن جرير).

المصحف المفسر دار الشروق، القاهرة، 1980 .

29- عبد الواحد (المراكشي).

المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ضبطه وصححه وعلق حواشيه وانشأ مقدمته: محمد سعيد العريان، ومحمد العربي العلمي، دار الكتاب، الدار البيضاء، 1978م.

30- ابن عذاري (ابو عبد الله محمد المراكشي).

البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، تحقيق: إحسان عباس، ط3، دار الثقافة، بيروت- لبنان، 1983.

31- البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب، قسم الموحدين، تحقيق: محمد إبراهيم الكتاني، ومحمد زنير، وعبد القادر رزمانة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء - المغرب، 1985

32- ابن عربي (محي الدين) ت: 638هـ.

فصوص الحكم، تعليق: أبو العلاء عفيفي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة 1365هـ- 1946م.

33- ابن الفارض (عمر ابو حفص) ت: 632 هـ.

الديوان- دار بيروت للطباعة والنشر، 1979.

34- الفاسي (علي بن ابي زرع).

الذخير السنية في تاريخ الدولة المرينية، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط، 1972.

35- ابن قتيبة (ابو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري) ت: 276 هـ.

الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قميحة، مراجعة: نعيم زرزور، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 1405هـ.

36- قدامة (ابو الفرج بن جعفر) ت: 337.

نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان ، (د.ت).

37- القرطاجني (ابو الحسن حازم) ت: 684هـ.

منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيوت- لبنان، 1966.

38- القشيري (عبد الكريم). ت: 465 هـ

الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق وإعداد: زريق معروف، وبلطه جي علي عبد الحليم، ط2، دار الجيل، بيروت- لبنان، 1410هـ- 1990م.

39- ابن كثير (عماد الدين أبو الفدا) ت: 774 هـ.

البداية والنهاية، حققه ودقق أصوله وعلق حواشيه: مكتب تحقيق التراث، مؤسسة التاريخ العربي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، 1983.

40- السيرة النبوية، تحقيق: مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1402هـ- 1982م.

41- لبيد (ابن ربيعة العامري)

الديوان، دار صادر، بيروت- لبنان، (د.ت).

42- الماوردي (أبو الحسن علي بن محمد) ت: 450هـ.

أعلام النبوة، دار الفرجاني، القاهرة، 1985.

43- المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين).

الديوان، دار الجيل، بيروت- لبنان، (د.ت)

44- ابن مرزوق (محمدالتلمساني) ت: 781هـ

المسند الصحيح الحسن في مآثر ومحاسن مولانا أبي الحسن، دراسة وتحقيق: ماريا خيسوس بيغيرا، تقديم: محمود بوعياد، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981م.

45- ابن المعتز (عبد الله).

كتاب البديع، نشر وتعليق، إغناطيوس كراتشكو فسكي، ط2، مكتبة المثنى بغداد، 1399هـ- 1979م.

46- المقري (أحمد محمد بن أحمد) ت: 1041هـ.

أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، أعيد طبع الكتاب بإشراف اللجنة المشتركة لنشر التراث الإسلامي بين حكومة المملكة المغربية، وحكومة دولة الإمارات العربية المتحدة، (د.ت).

47- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988م.

48- المقريزي (تقي الدين).

المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).

49- ابن منظور (الافريقي المصري) ت: 711هـ.

لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، مصر، (د.ت).

50- النووي (محي الدين).

صحيح مسلم، حقق أصوله وخرج أحاديثه: الشيخ مأمون شيحا، ط3، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1417هـ- 1996م.

51- ابن هشام (أبو محمد عبد الملك) ت: 218هـ.

السيرة النبوية، حققها وضبطها وشرحها ووضع فهارسها: مصطفى السقا، ابراهيم الأبياري، عبد الحفيظ شلبي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان ، (د.ت).

المخطوطات

1- ابن الأحمر (اسماعيل بن يوسف بن محمد) ت: 807هـ

نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم 1863، ميكرو فلم رقم 14993.

2- التنسي (محمد بن عبد الله) ت: 899هـ

نظم الدر و العقيان في بيان شرف بني زيان، مخطوط بالهيئة المصرية العامة للكتاب، رقم: 8661، ميكروفلم: 24383.

المراجع:

1- ابن الأحمر: (اسماعيل بن يوسف بن محمد).

نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان، دراسة وتحقيق: محمد رضوان الداية، دار الثقافة، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان 1967

2- اسماعيل عزالدين: الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1967

3- الأوسي حكمة علي: الأدب الأندلسي في عصر الموحدين، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

4- انيس ابراهيم: الأصوات اللغوية، ط5، دار الطباعة الحديثة، مصر، 1979.

5- موسقى الشعر، ط7، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1997

6- بشر كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000

7- البطل علي: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط3، دار الأندلس، بيروت- لبنان، 1983

8- بلعلى آمنة: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2001

9- بنعمارة محمد: الصوفية في الشعر المغربي – المفاهيم والتجليات، ط1، شركة النشر والتوزيع، المدارس – الدار البيضاء، 1421هـ - 2000م.

10- ابن تاويت محمد: الوافي بالأدب العربي في المغرب الأقصى، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء ، 1982

11- ابن تاويت محمد، و عفيفي محمد الصادق: الأدب المغربي، ط2، مكتبة المدرسة ودار الكتاب، اللبناني للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1969

11- التطاوي عبد الله: مدخل ومشكلات حول القصيدة العربية القديمة، ط2، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 1996

12- تيبر ماسين عبد الرحمان: البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ط2، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003

13- الجراري عباس: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه، ط3، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرباط ، 1986

14- الجندي علي: نفح الأزهار في مولد المختار، دار الرائد العربي، بيروت- لبنان، 1970

15- حاجيات عبد الحميد: أبو حمو موسى الزياني- حياته وآثاره، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980

16- حجاجي حمدان: حياة وأثار ابن زمرك، ديوان المطبوعات الجامعية، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989

17- الحريري محمد عيسى: تاريخ المغرب الاسلامي والأندلس في العصر المريني، ط1، دار القلم للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1985

18- حسين طه: في الأدب الجاهلي، ط15، دار المعرف، مصر، 1984

19- حسن عباس: النحو الوافي، ط6، دار المعرف، مصر، 1981

20- حلمي محمد مصطفى: ابن الفارض والحب الإلهي، دار المعارف، مصر،1971

21- حمادي عبد الله: دراسات في الأدب المغربي القديم، ط1، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، 1406هـ- 1986م.

22- الحمصي أحمد سليم: ابن زمرك الغرناطي، سيرته وأدبه، ط1، مؤسسة الرسالة، دار الإيمان، لبنان، 1985

23- أبو حمو موسى الزياني: واسطة السلوك في سياسة الملوك، المطبعة التونسية، 1279هـ.

24- حيدر علي: مدخل إلى دراسة التصوف، ط1، دار الشموس للدراسات والنشر، دمشق، 1999

25- الخطيب علي: الأدب الصوفي، بين الحلاج وابن عربي، دار المعارف، مصر، 1404هـ.

26- خفاجي محمد عبد المنعم: الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب، القاهرة، (د.ت) .

27- خليف مي يوسف: القصيدة الجاهلية في المفضليات، دراسة موضوعية فنية، مكتبة غريب، مصر، .1989

28- رضا محمد رشيد: ذكرى المولد النبوي، ط1، مطبعة المنار، مصر، (د. ت).

29- سرور طه عبد الباقي: الحلاج شهيد التصوف الإسلامي، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، 1401هـ - 1981م.

30- السعيد محمد مجيد: الشعر في عهد المرابطين والموحدين بالأندلس، ط2، الدار العربية للموسوعات، بيروت –لبنان، .1985

31- بن سلامة الربعي: محاضرات في القصيدة العربية، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2002- .2003

32- سلطان منير: الصورة الفنية في شعر المتنبي- الكناية والتعريض، مطبعة المعارف، جلال حزي وشركاه، الإسكندرية، مصر، (د.ت).

33- السندوبي حسن: تاريخ الاحتفال بالمولد النبوي من عصر الإسلام الأول إلى فاروق الأول، مطبعة الاستقامة، القاهرة ، 1984

34- شاوش محمد بن رمضان: باقة السوسان، في التعريف بحاضرة تلمسان، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

35- شرف حفني محمد: الصورة البديعية بين النظرية والتطبيق، القسم الأول، مطبعة الرسالة، مصر، (د.ت).

36- صالح مخيمر: المدائح النبوية بين الصرصري والبوصيري، ط1، دار مكتبة الهلال، بيروت، والدار الغربية، عمان .1986

37- صبح علي علي: الصورة الأدبية- تاريخ ونقد، عيسى الحلبي، دار إحياء الكتب العربية، (د.ت).

38- الطمار محمد بن عمر: تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، .1971

39- تلمسان عبر العصور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، .1984

40- عامر فتحي أحمد: من قضايا التراث العربي- الشعر والشاعر، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

41- عبد الدايم صابر: الأدب الصوفي، اتجاهاته وخصائصه، ط2، دار المعارف، مصر، 1404هـ- 1984م.

42- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1413هـ- 1993م

43- عبد الرؤوف محمد عوني: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر 1977

44- عبد الله محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، .1981

45- عتيق عبد العزيز: علم البديع ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1405هـ- 1985م.

46- علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1405هـ- 1985م.

47- عثمان عبد الفتاح: في علم المعاني، دار الهاني للطباعة، مصر، 1990- 1991

48- نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، مصر، .1998

49- عساف ساسين: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1982

50- عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي، بيروت- لبنان، 1992

51- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، ط5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995

52- عيد رجاء: المذهب البديعي في الشعر والنقد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

53- كنون عبد الله: النبوغ المغربي في الأدب العربي، ط3، مكتبة المدرسة، ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1975

54- مؤنس حسين: معالم تاريخ المغرب والأندلس، ط1، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، 1980

55- ماجد عبد المنعم: نظم الفاطميين ورسومهم في مصر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1978

56- مبارك زكي: التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا- بيروت ، (د.ت).

57- المدائح النبوية، مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده بمصر، 1354 هـ- 1935م.

58- المجدوب عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط2، دار الفكر، القاهرة، .1970

59- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1990

60- المطوي محمد لعروسي: السلطنة الحفصية- تاريخها السياسي ودروها في المغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، 1986

61- مكي محمد علي: المدائح النبوية، ط1، الشركة المصرية، العالمية للنشر، لونجمان، مصر، 1991

62- مندور مصطفى: اللغة والحضارة، منشاة المعارف بالإسكندرية، 1974

63- المنوني محمد: ورقات عن الحضارة المغربية في عصر بني مرين، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، (د.ت).

64- ناصف، مصطفى: الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، الفجالة، مصر، 1958

65- قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1981

66- النبهاني يوسف بن اسماعيل: الأنوار المحمدية من المواهب اللدنية، (مكان الطبع غير موجود)، (د.ت).

67- المجموعة النبهانية في المدائح النبوية، ط2، دار المعرفة، بيروت- لبنان، 1974

68- ناصر عاطف: الرمز الشعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس، ودار الكندي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1978

69- شعر عمر بن الفارض- دراسة في الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت- لبنان، (د.ت).

70- نويهض عادل: معجم أعلام الجزائر، ط3، مؤسسة نويهض للثقافة والتأليف والترجمة والنشر، بيروت- لبنان، 1983.

71- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة بيروت- لبنان، 1982

72- الورقي سعيد: لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط3، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، 1984

73- ويليك رينيه، وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: نجم الدين صبحي، ومراجعة: حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 1988

74- يعقوب إيميل: معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، (د.ت).

75- اليوسف يوسف سامي: ابن الفارض، شاعر الحب الإلهي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، (د.ت).

الرسائل الجامعية :

1- ابن الخلوف (شهاب الدين أحمد بن أبي القاسم) ت: 899هـ.

ديوان جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، تحقيق ودراسة: العربي دحو، أطروحة دكتراه في الآداب إشراف محمد ناصر، جامعة الجزائر.

المجلات :

1- دعوة الحق، العدد مزدوج: 9- 10، السنة التاسعة، إصدار وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية الرباط.

2- عالم المعرفة، شعرنا القديم والنقد الجديد، العدد 207، شوال 1416هـ - مارس، آذار 1996، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

3- فصول، تراثنا الشعري، العدد 2، المجلد 4، يناير، فبراير، مارس، 1984، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

4- مجلة الأندلس:

Al andalus- revista de las escuelas de estudios arabes de madridy granada, redactores : ferdinando de langraja, fiestas cristianas en al andalus, volumen (34) 1969, seccion de distribucion de pulicaciones del, c.s.i.c



فهرس الموضوعات

الفصل الثالث: موضوع القصيدة المولدية

الفصل الرابع: الموضوع الثانوي

(مدح السلطان الحاكم)

الباب الثاني: بناء الشكل

الفصل الأول: اللغة

الفصل الثاني: الأسلوب

الفصل الثالث: الصورة الشعرية

الفصل الرابع: الموسيقى الشعرية

طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية
وحدة الرغاية - الجزائر-
2013
Achevé d'imprimer sur les presses
ENAG, Réghaïa
-Algérie-
Bp 75 Z.I. Réghaïa Tél: (023) 96 56 10 /11



الدكتور محمد زلاقي

- ماجستير في الأدب العربي القديم سنة 1990 بتقدير ممتاز من جامعة عين شمس جمهورية مصر العربية.

- دكتوراه الدولة جامعة محمد خيضر – بسكرة الجزائر سنة 2006 بتقدير "مشرف جدا مع تهنئة اللجنة".

- أستاذ الأدب العربي القديم منذ 1991 بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة فرحات عباس سطيف الجزائر إلى غاية السنة الجامعية 2008-2007 .

- أستاذ الأدب القديم بالمركز الجامعي ميلة -الجزائر- منذ السنة الجامعية 2008.

- عضو المجلس العلمي بمعهد الآداب و اللغات, المركز الجامعي لميلة منذ سنة 2010.

- نائب مدير المركز الجامعي لميلة -الجزائر- مكلف بالدراسات في التدرج و التكوين المتواصل والشهادات منذ تأسيسه سنة 2008.

هذا الكتاب

دراسة في البناء الفني للقصيدة المولدية بالمغرب الإسلامي . حيث إن المولديات عرض مستحدث ، بالمغرب الإسلامي ظهر استجابة للاحتفال بالمولد النبوي الشريف ، الذي كان تقليداً متبعا ، منذ عهد الإمارات المستقلة: الحفصية ، الزيانية ، المرينية ، وإمارة بني نصر بغرناطة.

وكان كبير العزفيين "أبو العباس العزفي" أول من نبّه على ضرورة الالتفات إلى هذه المناسبة ، لتصير بعد ذلك سنّة حميدة ، تحظى بعناية خاصة على المستويين: الرسمي ،والشعبي.

وقد كان لها أثرها الإيجابي على المستوى الشعري بحيث فتحت المجال واسعا أمام الشعراء الذين كانوا يترقبون المناسبة ويستعدون لها بأجود ما تجود به قرائحهم الشعرية في أجواء تنافسية احتوتها قصور الأمراء والحكام ،مما أذكى جذوة هذا الشعر ، وجعله يتصدر قائمة أغراض الشعر الديني خلال ق 8 هـ خاصة.

وعليه ، فإن هذه الدراسة تندرج ضمن هذا المسعى الحميد الذي يحاول أن يميط اللثام عن طبيعة هذا الغرض المستحدث ، معرفا به ، باحثا في بنائه الفني ، من حيث المضمون والشكل ،سعيا إلى الكشف عن قيمه الفكرية وخصائصه الفنية والجمالية. والدراسة بذلك – أيضا- تعدّ إسهاما ، وجهدا علميا يضاف إلى تلك الجهود الطيبة التي عكفت على دراسة تراث المغرب الإسلامي في محاولة التعريف به ،وإخراجه من دائرة العزلة والتهميش.

ISBN 9961-948-98-9



دار بهاء الدين للنشر والتوزيع

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة الجزائرية